JAZZ



DE AS 147

de AS

anarchistisch tijdschrift

Twee en dertigste jaargang, nr. 147, najaar 2004.
De AS verschijnt in vier afleveringen per jaar en is een uitgave van
Stichting De AS, Moerkapelle.
ISSN-nummer 0920-3257.
Bestelling: door storting op postgiro 4460315 van de AS te Moerkapelle.
Jaarabonnement: 18,90 euro; buiten Nederland 22 euro.
Druk: BGS, Schiedam.
Zetwerk: Stichting Rode Emma, Amsterdam.
Adreswijzigingen: bij voorkeur per briefkaart, of per giro (verbeter het adres op de kaart) graag met vermelding van de postcode.
Nieuwe abonnementen: gaan in met het eerste nummer van de jaargang, tenzij anders aangegeven bij bestelling. Zonder opzegging worden abonnementen verlengd.
Adres: postbus 43, 2750 AA Moerkapelle; wimdelobel@planet.nl
Redactie: Marius de Geus, Jaap van der Laan, Wim de Lobel, Hans Ramaer.
Redactieraad: André Bons, Arie Hazekamp, Thom Holterman, Rudolf de Jong, P'tje Lanser, Bas Moreel, André de Raaij, Martin Smit, Siebe Thissen, Rymke Wiersma, Hanneke Willemse.
Verder werkten mee: Karin van Haasteren (illustraties), Weia Reinboud, Menno Sijtsma, André van Well, Dick de Winter.
Publicatie van een bijdrage impliceert niet dat daarin of daardoor redactionele standpunten worden weergegeven.
E-mail: deasnl@yahoo.com
Internet: http://www.geocities.com/deasnl

OVER JAZZ EN ANARCHIE

Weia Reinboud

1

Er zullen lezers van dit blad zijn die zich afvragen hoe de redactie op het idee gekomen is om een nummer over jazz te maken. Het eenvoudigste, maar ook meest dooddoenerige, antwoord is, dat bij een brede invulling van 'anarchisme' niet alleen het politieke, maar het héle leven binnen het bestek van anarchisme valt, zo ook de jazz. Een ander dooddoenerig antwoord zou kunnen zijn dat een deel van de mensen die geregeld in de AS schrijven nu eenmaal interesse in jazz hebben. En niet in aandelenpakketten, om iets te noemen wat volgens niet-anarchisten toch ook bij 'het hele leven' hoort.

Maar het beste antwoord is dat jazz een van de interessantste muzieksoorten is om vanuit anarchistische optiek te bekijken. Jazz heeft van alle 'westerse' muzieksoorten de meeste overeenkomsten met anarchie. Bij het nader bezien van deze stelling gaat het vooral om vrijheid, vrijheid in de muziek, muziektechnisch bekeken.
En er is nog een andere ingang, name-

lijk de jazz als sociaal verschijnsel. Van oorsprong is jazz een van de Afro-Amerikaanse muzieksoorten, waarbij 'Afro' en 'Amerikaans' verwijzen naar twee heel verschillende culturen, die beide iets bijgedragen hebben, die beide op een of andere manier geïntegreerd zijn in wat nu jazz heet. Mooi, die integratie, maar de geschiedenis van de jazz is er een waar juist segregatie een grote rol speelt, een alles behalve fraaie rol. Vooral de segregatie op grond van ras moet dan naar voren gebracht worden, maar daarnaast segregatie op grond van geslacht. 'Jazz is het meest macho van alle kunsten', las ik ergens.

2

Bij vrijheid in de muziek denk je aan improvisatie. Jazz is natuurlijk niet de enige muzieksoort waarin improvisatie een rol speelt, ik denk ook meteen aan de solo's in West-Afrikaanse muziek en aan de vrijwel geheel geïmproviseerde Noord-Indiase klassieke muziek. Dat zijn echter muziekculturen die nog niet lang volop in het 'Westen' te horen zijn, al heb ik zelf in 1960 op mijn tiende de Afrikaanse muziek al leren kennen. De ontvangst van de Indiase muziek in het 'Westen' valt vooral in de hippietijd, zelfs de Beatles hebben er nog een rol bij gespeeld. Zo hebben die ook nog iets goeds gedaan.
Anders dan de muziek van Afrika, Azië en verder, is jazz een muzieksoort die Europese ingrediënten bevat. In Europa is er ongetwijfeld volop geïmproviseerd (Bachs improvisaties op orgel waren beroemd), maar improvisatie is in de West-Europese muziek een steeds kleinere rol gaan spelen (zie ook elders in dit nummer het stuk van Hans Ramaer). Was in een orkestwerk een cadens eerst de plek waar de uitvoerder zich te buiten mocht gaan, later werden cadensen uitgeschreven. Minder individualisme, meer onderwerping – de individualiteit van musici heeft tegenwoordig nog als vrijwel enige uitlaatklep de interpretatie van de geschreven noten (maar lees wat Sparnaay en Andriessen in de interviews in dit nummer hierover opmerken).
In de jazz ligt dat meestal heel anders. Improvisatie heeft er altijd een rol in gespeeld en het ziet er niet naar uit dat daar een kentering in zal komen. Eerlijkheidshalve moet vermeld worden dat er ook jazzorkesten zijn geweest waarin uitgeschreven solo's werden gespeeld, de solo's die gegarandeerd geld in het laadje brachten.
Jazz is er natuurlijk in soorten en maten. Er is een hele geschiedenis van jazzstijlen (stijlen die soms nog gespeeld worden). In die geschiedenis van de jazz zie je hoe improvisatie een grotere of juist kleinere rol kan gaan spelen. Naast de neiging om successen vast te houden, bijvoorbeeld door solo's te formaliseren, is er ook een ontwikkeling naar steeds grotere vrijheid. De bevrijding van de bas, de bevrijding van de drums, de verwijding van de tonaliteit, het loslaten van dit en van dat, met als climax de free jazz, new thing, de vrije muziek. Zie mijn artikel 'Free', waar een website met geluidsvoorbeelden bij hoort.
Overigens is er in de twintigste eeuw ook in de gecomponeerde muziek een ontwikkeling van uitbreiding van de tonaliteit, loslaten van dit en van dat. Maar meestal heeft dat niet geleid tot het toelaten van improvisatie. Over onder meer de spanning tussen improvisatie en vastgelegde noten hebben we een paar interviews in dit nummer opgenomen. Met een klassiek opgeleide

hoboïste die heel graag vrij improviseert. Met een rasimprovisator die echter ook een heel optreden in vieren kan swingen. Met een musicus die heel moeilijke dingen van blad speelt, maar die alles van jazztenorist John Coltrane op cd heeft. En met een componist die graag veel noten schrijft, maar die ook van improviseren houdt en die bovendien het anarchisme een warm hart toedraagt. Het betreft hoboïste Maud Sauer, drummer Han Bennink, basklarinettist Harry Sparnaay en componist Louis Andriessen. Louis is trouwens in 1980 in AS-nummer 48 over 'Kunst & Anarchie' geïnterviewd over muziek en politiek. (AS 79 uit 1987 had als thema 'Musica Anarchica', een totaal ander nummer dan deze AS.)

3

Cultuur heeft een binnen- en een buitenkant. Hierboven had ik het over de binnenkant van de jazz, over vrijheid in de muziek. Bij de buitenkant van de jazz komt ook meteen het begrip 'vrijheid' aan de orde. De geschiedenis van de jazz is er een die vol zit met segregatie, misschien wel meer dan bij welke andere muzieksoort ook. Op de eerste plaats is er de segregatie langs raslijnen, maar ook is er de segregatie langs geslachtslijnen. Die laatste segregatie is overigens in vrijwel alle muzieksoorten in allerlei culturen aanwezig. Want waarom zijn er meer blokfluitmeisjes dan blokfluitjongens in de klassieke muziek, waarom zijn (waren) de vrouwen in de jazz vrijwel allemaal zangeres of pianiste, waarom mogen vrouwen in heel wat Afrikaanse culturen niet trommelen? En waarom, omgekeerd, was er rond 1980 in de vrouwenbeweging een hausse aan vrouwen die de saxofoon ter hand namen? Bevrijding met een toeter! We hebben het niet echt uitgewerkt, maar hier en daar vind je er een opmerking over.

De segregatie met een racistische achtergrond is heel ernstig geweest en hoewel er veel verbeterd is, vrees ik toch dat het einde nog niet bereikt is. Er is veel slechts te vertellen over de gebieden waar de jazz ontstond, Amerika. In het land van de ongekende mogelijkheden bleek het mogelijk dat zwarten een aanstekelijke muzieksoort uitvonden, maar dat werd door veel witten maar matig gewaardeerd. De witten dachten dat zij alle touwtjes in handen hadden, ook in de cultuur, maar ze zagen ineens iets ontstaan dat volop publiek trok. Ook wit publiek, dat mag toch niet mogen. Maar de witte bonzen wisten er toen wel weer een slaatje uit te slaan – zie verder in het artikel van Peetje Lanser over zijn held (en over boeken van Rudie Kagie en Frank Kofsky).

Black Music... Het blijft vreemd dat je bij een muzieksoort een bijvoeglijk naamwoord kunt gebruiken dat naar huidskleur verwijst. Het is natuurlijk altijd zo dat een groep samen optrekkende mensen een eigen cultuur maakt. Pygmeeën hebben een andere muziekcultuur dan groepen mensen waar ze toch vrijwel naast leven. Dat in de Balkan andere noten gekozen worden dan in Leipzig, dat ligt ook voor de hand. Dat nazaten van slaven veel met elkaar optrekken (of nee, ze worden tot elkaar veroordeeld in een samenleving waar economische voor- en nadelen langs raciale scheidslijnen worden verdeeld), dat zij hun eigen cultuur bouwen, dat is logisch. Maar het blijft opvallend dat vervolgens alle invloedrijke veranderingen in de jazz door zwarten worden gedaan. En dat je een echt swingende witte met een lantaarntje moet zoeken.

Terwijl het bij zwarten andersom ligt: niet-swingende zwarten bestaan, maar ze zijn met weinigen.

4

De slaven uit allerlei streken van vooral West-Afrika, hebben hun cultuur meegenomen naar Amerika. Dat was overigens het enige wat ze mee konden nemen, in hun hoofd. Iets van al die culturen kan in de jazz terecht gekomen zijn, maar juist de zo karakteristieke ritmiek van de jazz zie ik niet terug in de West-Afrikaanse muziek. Er is wel veel overeenkomst tussen de werkzang die in Afrika het gezamenlijk bewerken van de akkers opvrolijkt en de worksongs die de slaven in Amerika zongen. De hypothese dat hier een interessante link zit, kan echter direct ontzenuwd worden, want mij is ook oude werkzang uit Zuid-Italië en West-Schotland bekend die verbluffend veel gelijkenis vertoont met de 'zwarte' werkzang.
Ik bedoel hiermee te zeggen dat het niet zo moeilijk is om te verklaren hoe jazz Afrikaanse wortels heeft, maar dat het ook niet moeilijk is om zo'n verklaring geheel of gedeeltelijk onderuit te halen. Zoals met alle veronderstelde causale verbanden is de werkelijkheid weerbarstig. Ik merkte al op dat het opvallend is dat werkelijk alle ontwikkelingen in de jazz door zwarte musici zijn aangezwengeld en dat witten – ja er zijn er die heel goed kunnen swingen, maar het is wel navolgen wat ze doen – nooit vooruit spurten. En als witten eens veranderingen in de jazz aanbrengen, dan komt het voornamelijk neer op verdroging of versymfonieorkestisering. Dat is je ware niet.
Kofsky schrijft over de vraag of iedereen jazz kan leren spelen. Het antwoord is volgens hem 'ja', met de kanttekening dat de zwarten een enorme voorsprong hebben doordat ze van jongs af ondergedompeld zijn in een andere ritmiek dan het witte bankierszoontje. Neem de ritmiek van de dominee in de baptisten- of methodistenkerk. Heel wat jazzici vermelden inderdaad dat hun eerste muzikale vorming in de kerk ligt, moeder zong in het koor of vader deed de preek en het moet gezegd worden, yeah!, dat in die kerken enorm swingend, yeah! aan godsdienst wordt gedaan. (Als zo'n verstokte anti-theïste als ik dat al vindt...) Ook zag ik laatst een vrouw achter de kinderwagen lopen, een Surinaamse denk ik, en hoe die haar kind in een goeie bui aan het houden was. De ritmiek daarin had inderdaad heel erg weinig van Wagner of Schubert, van Abba of de Stones.
Toch vind ik dit soort verklaringen van de link tussen jazz en 'zwart' onhelder en nogal glibberig. Ik heb er veel over nagedacht, maar het laatste woord hierover zal je ook in deze AS niet vinden.

5

De ontvangst van de jazz is in Europa anders geweest dan in Amerika. Daarbij gaat het niet alleen om de waardering van de muziek op zich, maar ook om de waardering van de musici. Heel wat jazzici hebben verhaald hoe ze zich in Europa ineens echt als kunstenaars behandeld voelden, niet als tweederangsburgers.
De 'Jazz-Revolution' waar Kofsky het over heeft, viel samen met allerlei andere stukjes bevrijding. Het gaat van 'I had a dream' van Martin Luther King tot de black-power-actie bij de Olympische spelen van 1968 op het erepodium na de 200 meter sprint. Die dingen volgde ik destijds van dag tot dag, maar helaas had ik geen weet van wat

er op dat moment op jazzgebied gaande was. De VARA-studio was vlak bij waar ik woonde en daar heeft onder anderen Albert Ayler opgetreden. Ayler speelde ontzettend vrij. Een groot deel van het publiek kon er helemaal niets mee, lachte hem ongeveer uit. Maar in de studio liepen wat klassieke musici langs, ze hoorden muziek die ze volstrekt niet konden plaatsen, maar eentje stond als aan de grond genageld en zei: 'die bas, hoor de bas, hoe zuiver!' En ook is het gebeurd dat een Nederlandse orkestviolist ergens bij toeval Ayler hoorde spelen en zodra hij zijn orkesttournee had afgerond, is hij naar Ayler toegesneld om mee te spelen. Hij strijkt maar weinig noten, maar met een intensiteit per minuut die je als orkestmusicus over een jaar moet uitspreiden. Yeah.

Over Europa valt er meer te vertellen, heel andere zaken. De nazi's hebben de jazz in de ban gedaan, als 'entartete Kunst' (maar thuis luisterden ze er graag naar, schijnt het). Dit kunnen we erg lelijk van de nazi's vinden maar er waren heel wat meer Europese burgers die de jazz helemaal niet zagen zitten. De jeugd zou er maar 'negersche stemmingen' van krijgen. Zie de uitgebreide bespreking door Rymke Wiersma van een boek van Kees Wouters. Interessant is hier ook Theodor Adorno. Hij heeft zeer negatief over populaire muziek geschreven, waar hij de jazz ook onder schaarde. Dat zal dan een van de weinige onderwerpen zijn waar de mening van de nazi's en die van Adorno gelijkenissen vertoonde.

6

Jazz is bij tijd en wijlen zeer populair geweest. Bij een optreden van Lionel Hampton in het Concertgebouw eind jaren vijftig, begin jaren zestig werd de zaal ongeveer afgebroken. Het waren hysterische gebeurtenissen die volkomen vergelijkbaar zijn met wat later bij concerten van de Beatles gebeurde en bij meer popconcerten. Krijsen, schreeuwen, meiden die in zwijm vallen, jongens die glazig aanbidderig staan te staren.

Blijkbaar heeft jazz een tijdje in sociaal opzicht de functie vervuld die later door de pop is overgenomen. De ritmiek van jazz en pop zijn echter diametraal verschillend. Ik kan er niet bij dat 'de jeugd' eerst van jazz houdt en tien jaar later van pop. (En de jeugd van tegenwoordig, die is zo mogelijk nog erger.) Dit had leuk uitgewerkt kunnen worden, maar dit nummer zat vol voordat we het wisten.

De meeste stukken heb ik al genoemd, er zijn verder nog stukken van Martin Smit (over de Beat Generation), een persoonlijk stuk van Rymke Wiersma en eentje van André de Raaij, terwijl Peetje iets vertaald/bewerkt heeft over het Liberation Music Orchestra. We hadden toestemming om een hoofdstuk van Rudie Kagie's *De verboden saxofoon* over te nemen, maar daar was helaas geen plaats voor (Peetje schrijft er wel over). Ook waren we begonnen met op internet naar jazz en anarchisme te zoeken. Daar is wel iets, maar het is fragmentarisch. Ik kwam een necrologie tegen van Clara Solomon die anarchiste en pianiste was en die in de dertiger jaren haar vriend leerde kennen in een all-anarchist jazzband. Maar geen van die musici kende ik.

En in een sterk anti-linkse tijd in Amerika (dat soort perioden hebben ze daar nogal eens...) probeert een geheim

vervolg op pag. 9

IS JAZZMUZIEK ANARCHISTISCH?

Hans Ramaer

In het midden van de jaren zestig schreef ik onder de naam Hans Jar enkele artikelen over jazzmuziek in het inmiddels opgeheven anarchistisch maandblad De Vrije. *Ze werden later gebundeld en voorzien van een inleidend artikel over 'jazz & anarchisme' uitgebracht onder de titel* Jazz maakt vrij. *Het leek de redactie van De AS in eerste instantie na zoveel jaren een mooie titel voor dit nummer. In tweede instantie hebben we daar toch vanaf gezien, omdat een hele foute associatie ('Arbeit macht frei') niet valt uit te sluiten.*

Nieuw is die verbinding van jazz met anarchisme overigens zeker niet, hoewel er weinig over het onderwerp gepubliceerd is. Toch bestaat er kennelijk - gevoelsmatig? - voor velen een koppeling tussen de theorie van het anarchisme, althans het begrip anarchie, en de praktijk van de jazz. In ieder geval moet de Zwitserse inlichtingen- en veiligheidsdienst die koppeling gemaakt hebben... in mei 1968. Want toen is vrijwel zeker mijn bezoek aan de bibliotheek van het in Lausanne gevestigde Centre International de Recherches sur l'Anarchisme (CIRA) gespot door een agent van die dienst, die aan de hand van het kenteken van mijn auto informatie in Nederland moet hebben opgevraagd, waarschijnlijk bij de toenmalige BVD, de Binnenlandse Veiligheidsdienst.

Zo belandde ik ongevraagd en onwetend in de dossiers van de Zwitserse dienst, wat een jaar of tien geleden ontdekt werd door het CIRA (met dank aan Bas Moreel!) toen net als in Nederland de archieven op een kier geopend werden.

In mijn dossier(tje) stonden twee zaken centraal: niet mijn opleiding, niet mijn beroep, niet mijn afkomst en familie maar mijn anarchistische gezindheid en mijn liefhebberij (drummen in een jazzband). Ook voor die anonieme Zwitserse speurneus hoorden anarchisme en jazz blijkbaar bij elkaar.

*

Tegenwoordig is jazzmuziek vrijwel algemeen geaccepteerd. Maar niet eens zo lang geleden, de naoorlogse tijd waarin vaders niet zonder stropdas de deur uitgingen en moeders voltijds huisvrouw waren, werd jazz door velen afgewezen, verafschuwd zelfs. Voor hen was het 'negermuziek', waarmee onuitgesproken bedoeld werd dat het onbeschaafde wanklanken betrof waar een welopgevoed blank christenmens niet van gediend behoorde te zijn. En ook als die discriminerende suggestie ontbrak vond men jazz toch op zijn minst chaotische muziek: die muzikanten doen maar wat, het is compleet anarchie!

Al die mensen die zich tegen jazz keerden realiseerden zich niet hoezeer ze met die laatste woorden de spijker op de kop sloegen. Van pianist, componist en orkestleider Duke Ellington is de uitspraak dat jazz in muzikale vorm gegoten vrijheid is. En die koppeling van jazzmuziek aan het vrijheidsbegrip kom je tegenwoordig zo vaak tegen dat we die uitspraak een halve eeuw later de gewoonste zaak van de wereld vinden. Want wie is nu tegen vrijheid ge-

kant? Maar juist daardoor dreigt het een uitgehold begrip te worden, een lege huls.
Daarom pleit ik ervoor om jazz te koppelen aan het begrip anarchisme. Als je het woord anarchie, zoals de Franse filosoof Pierre-Joseph Proudhon in het midden van de 19de eeuw als eerste deed, niet zoals gebruikelijk negatief opvat - namelijk als chaos of wanorde - maar juist in de letterlijke betekenis als niet-heersen ofwel het ontbreken van dwang - kan een geheel ander beeld ontstaan. Een positief beeld in dat geval. En je ontdekt dan dat de basisprincipes van jazz en van anarchisme met elkaar overeenkomen.

*

Ferdinand Domela Nieuwenhuis heeft er eens op gewezen dat de wereld van de polderjongens - de grondwerkers die in de 19de eeuw kanalen groeven en dijken aanlegden - duidelijk verschilde van die van de arbeiders in de nijverheid en industrie. De poldergasten vormden min of meer autonome groepen die voor een vooraf afgesproken periode uit hun midden een voorman kozen. In de manier waarop ze het werk indeelden waren ze relatief vrij, ook was er ruimte voor eigen initiatief en was er in geringe mate sprake van hiërarchie. In het samenwerken zat een sterk element van vrijwilligheid. De wereld van de poldergasten was een restant van de traditionele cultuur die in de loop van de 19de eeuw steeds meer plaats maakte voor een nieuwe, jonge cultuur. Deze moderne cultuur was de exponent van de opkomende industrie, die al eerder in Engeland furore had gemaakt. Kenmerkend voor de industriële productie was de plaats die de fabriek daarbij innam, niet alleen ruimtelijk maar evenzeer als organisatievorm.
Het fabrieksmodel kende een strenge hiërarchie en dwingende regels die de arbeider tot productieslaaf degradeerden. Niet voor niets had het militaire apparaat model gestaan voor de fabriek en waren de eerste fabrikanten vaak voormalige legerofficieren. De opsplitsing van de arbeid in hiërarchisch geordende functies en vooral de scherpe scheiding tussen hoofd- en handarbeid is karakteristiek geworden voor dit model dat als modern kapitalisme de hele wereld veroverde en inmiddels diep in de samenleving geworteld is. Het fabrieksmodel als organisatiemethode zien we niet alleen in de productie domineren maar komen we ook als dominante cultuur op andere terreinen in de samenleving tegen. In de muziek bijvoorbeeld.

*

Anarchisme wordt veelal beschouwd als een politieke theorie, een maatschappijvisie. Maar je zou anarchisme ook kunnen opvatten als een specifieke wijze van organiseren, zowel op het macroniveau van een samenleving als op het microniveau van een groep individuen. De Engelse schrijver Colin Ward* en de Nederlandse politicoloog Marius de Geus** hebben dat dan ook gedaan. Ward ziet het anarchisme als een organisatiemethode waarbij hiërarchische structuren, gebaseerd op autoriteit en dus op macht, worden vervangen door libertaire netwerken. Hij noemt vier voorwaarden om van een anarchistische organisatie te kunnen spreken. De groep moet functioneel zijn, redelijk klein (om snel en direct te kunnen communiceren), tijdelijk (om institutionalisering met alle negatieve gevolgen van dien te kunnen vermij-

den) en vanzelfsprekend gebaseerd op volstrekte vrijwilligheid. De Geus beschrijft het anarchisme als een organisatieconcept dat er op gericht is om zoveel mogelijk 'ruimtes van vrijheid' te scheppen.

*

De klassieke muziek (en tot op bepaalde hoogte ook de populaire muziek) is gebaseerd op het hiërarchische organisatiebeginsel. De samenstelling van het orkest en het ten gehore brengen van muziek vertoont een frappante overeenkomst met fabrieksmatige productie. Een persoon regelt langs hiërarchische lijnen de muzikale productie die door anderen wordt uitgevoerd. De musici spelen elke noot, die al van te voren vast staat, op de manier die de dirigent wil. Voor de individuele musicus die zijn of haar eigen interpretatie van een muziekstuk zou willen laten horen is er in een symfonieorkest en eveneens in bijvoorbeeld een dansorkest, geen plaats. De musicus speelt zoals elke fabrieksarbeider of kantoorklerk zijn of haar opgedragen taak verricht.

Die fabrieksorganisatie van een orkest bestond in geen enkele andere maatschappij, met inbegrip van China, Japan en India, landen die oude en hoogontwikkelde tradities op muziekgebied kennen. En ook in Europa werd het hiërarchische model in de muziek pas in de loop van de 18de en 19de eeuw dominant. Voor die tijd was hiërarchie in de muziek niet onbekend - componisten, dirigenten of kapelmeisters waren in die tijd wel degelijk de baas over het orkest - maar die ontwikkelde zich parallel aan de industriële revolutie tot heersende organisatievorm. In ieder geval bestond er tot die tijd meer creatieve vrijheid op muziekgebied. Ook schreef een componist geen complete ensemblestukken. Hij schreef de melodieën en gaf richtlijnen. Het was de taak van de musici om die verder uit te werken, vergelijkbaar met het improviseren in de jazzmuziek.

Geen componist zou er aan gedacht hebben alle stukken tot de laatste noot uit te schrijven. De musicus was een ambachtsman. Eerst in de 19de eeuw begonnen orkesten op fabrieken te lijken en ging de kunst van muzikale improvisatie min of meer verloren.

*

In de jazzmuziek daarentegen staat de improvisatie centraal. Het jazzorkest of de jazzband is juist geen fabriek. Of zoals saxofonist Ornette Coleman het ooit uitdrukte: "Ik vertel de leden van de groep niet wat ze moeten doen. Ik laat allen volkomen vrij om zich te uiten zoals ze willen en zodoende hangt het eindresultaat helemaal af van de kunde, de emotionaliteit en de voorkeur van de individuele musici."

De jazzmusicus verenigt in zich: de componist, de dirigent, de solist en daarnaast is hij of zij vanzelfsprekend ook begeleidend musicus. Die eenheid in verscheidenheid is vanzelfsprekend onmogelijk als iedere musicus maar wat zou aanrommelen. Net zo goed als in een anarchistische samenleving niet alles toegestaan zou zijn gelden in de jazz strikte regels. Zo legt bijvoorbeeld het bluesschema - veelvuldig gebruikt in de jazz - beperkingen op maar biedt het ook houvast en herkenning. En hoewel de jazzmusicus onderdeel van een collectief vormt kan hij niettemin individuele creativiteit ontwikkelen, zoals dat in andere muziekvormen niet of nauwelijks het geval is.

Dat resultaat is niet toevallig. De organisatiestructuur van een jazzgroep is gericht op het scheppen van optimale creatieve ruimte, de vrijheid van de één is voorwaarde voor de vrijheid van de ander, zoals de 19de eeuwse anarchist Michael Bakoenin al benadrukte.

Kortom, er is geen anarchistischer muziek denkbaar dan jazzmuziek.

* Colin Ward, 'Anarchism as a Theory of Organization', in *Patterns of Anarchy*, L. Krimerman & L. Perry (ed); Anchor Books, New York 1966. ** Marius de Geus, *Organisatietheorie in de politieke filosofie*; Eburon, Delft 1989.

JAZZ EN ANARCHIE
vervolg van pag. 5

agent namen te weten te komen van musici met communistische of dergelijke sympathieën. Hij vraagt een jazzmusicus om namen. 'Nou uhh, ach, ik weet niet, hoewel, nu je het vraagt, ik ken wel één...', de agent pakt meteen zijn opschrijfboekje, 'jazz-musicus die géén anarchist is'.

7

Bij de ontwikkeling van de free jazz heeft de jazz veel populariteit verloren. Te moeilijk voor het publiek wellicht. Toch is wat in de vrije muziek gebeurt juist voor anarchisten heel interessant. Want ineens gaat het erom dat ieder in de groep maximale verantwoordelijkheid heeft, je kunt niet even lui achteroverhangen of plichtmatig gaan freaken. Dat werkt niet. Verder gaat het er om om maximaal je eigen ding te doen en toch te verzorgen dat het geheel geheid in elkaar steekt. Dit lijkt heel sterk op waar het volgens mij bij anarchie om gaat: ontplooiing én samenwerking, vrijheid én verantwoordelijkheid.
Een Utrechtse drummer (Nikos Tsilogiannis) zei het zo: vrijheid komt vanuit kennis. Ik moet dan meteen denken aan ooit, later, als de anarchie aangebroken is. Anarchie doe je niet zomaar eventjes, dat vereist voortdurend nadenken, herformuleren, leren met verschillen om te gaan, samen iets op te bouwen zonder je individualiteit, je eigen stem te verliezen.
Het andere uiterste is het symfonieorkest. Alle noten liggen vast, er staat een generaal voor, ga allemaal maar op in het collectief. Ik overdrijf een beetje, want het zal best leuk zijn om als dirigent samen met de orkestleden aan een mooie uitvoering van een of andere compositie te werken. Maar ik zou het zelf niet kunnen. Niet alleen omdat ik geen noten kan lezen; dat kan je oefenen. Ook niet omdat ik alleen de eerste viool wil spelen. Ten eerste speel ik geen viool, en ten tweede vind ik het helemaal niet bezwaarlijk om een kwartier lang vrijwel dezelfde tikjes op een drumstel te spelen. Nee, het is omdat ik denk dat het nastreven van maximale individualiteit tot het fraaiste collectieve resultaat zal leiden. Dat is het enige dat ik wil in de muziek, en daarom zal ik in een symfonieorkest nooit kunnen aarden. In de jazz, vooral de vrijere vormen, ligt dat heel anders. Ik kan zelf besluiten om een kwartier lang slechts die eenvoudige tikjes te spelen, en ik kan besluiten om daarbinnen af en toe een ferme klap te geven, of ik kan besluiten mijn plan geheel te laten vallen. Ik kan alles besluiten wat ik wil, de anderen doen dat ook en zo komen we samen tot iets ongehoords.

LOUIS ANDRIESSEN:

'Typerend in de jazz is dat de creativiteit strenge regels kent'

Weia Reinboud en Rymke Wiersma

Louis Andriessen (1939) komt uit een muziekfamilie; ook zijn vader en zijn broer waren bekende componisten. Hij groeide op in een huis aan de Herenstraat in Utrecht, toevallig het huis waar Weia twaalf jaar woonde. Louis besloot omstreeks 1970 om nooit meer voor symfonieorkesten te schrijven. Hij richtte de meer jazzachtig klinkende orkesten De Volharding en Hoketus op, componeerde 'De staat', 'Mausoleum', 'De Tijd' en vele andere stukken, waaronder enkele opera's. We praten bij hem thuis aan de Keizersgracht in Amsterdam.

Waar denk je het eerst aan bij het woord 'jazz'?
Aan de emancipatie van de zwarte Amerikaanse bevolking. Jazz heeft zich aanvankelijk ontwikkeld in de zuidelijke staten van de Verenigde Staten. Het begint met blues, en al heel snel is er invloed van blanke immigranten, bijvoorbeeld in de fanfares van New Orleans. En in de jaren 1910 en 1920 worden in het noorden pianotechnieken ontwikkeld, die komen heel duidelijk uit de café chantant, ragtime en al die dingen.
Ik geloof dat de verhuizing naar de steden alweer een flinke stap verder is, en dan voel je heel duidelijk de invloed van de 'wasps' zoals ze dat noemen: 'white anglosaxon protestants', dus zeg maar de blanke middenklasse. Vanaf de jaren dertig is het heel duidelijk een mengvorm van Europese cultuur en Afrikaanse cultuur. Dat is uniek in de wereld, want dat was op zo'n schaal nog nooit gebeurd, zo'n grote melting pot. Ik heb een erg leuk boek gelezen, dat heet in het Engels 'Het eiland in het midden van de wereld' en het is een groot pleidooi voor de eerste veertig jaar in Manhatten, toen de Nederlanders daar nog de dienst uitmaakten. Er wordt in uitgelegd dat het feit dat Nederlanders daar de dienst uitmaakten ervoor zorgde dat New York anders is dan al die andere steden: kosmopolitisch enzovoort. Historisch zeer goed onderbouwd. Dat komt doordat wij niet met landbouw en veeteelt bezig waren, maar meer met handel, en havens en contact met de Antillen en Europa. Na dertig jaar zaten er al meer dan veertien nationaliteiten op dat stukje Manhatten. Waren wij niet verslagen door Cromwell, wat natuurlijk ook een schurk was, dan was het waarschijnlijk allemaal anders gegaan.

'Wij?!'
Ja! Dan had die tradingculture, dus dat kosmopolitisme zich veel beter kunnen ontwikkelen. Met andere woorden, die melting pot is van oudsher heel typerend voor de Amerikaanse beschaving. Daar kan je ook weer kanttekeningen bij plaatsen: de McDonald's cultuur, zeg maar even.
Aanvankelijk was die jazz naar mijn idee helemaal niet als entertainment bedoeld; het was echt de uitdrukking van

de slavernij. Van oudsher heb je bijvoorbeeld in de blues een soort tremolo, een hoog trillertje dat duidelijk verwijst naar de treinfluitjes in het zuiden en mid-west. Wanneer je daar bent, dan hoor je een heel mooi akkoord, halfverminderd heet dat, dus g-a-c-es voor wie het zich voor kan stellen. Die tremolo in de muziek is de imitatie van de trein naar de bevrijding! Als je op die trein kon springen kon je van die plantages af. Want in de steden was je dan in ieder geval vrij. Tot 1850 is dat natuurlijk een grote puinzooi geweest, eigenlijk nog veel langer, tot 1950. Toen ik op het conservatorium zat, was er een cantate van een heel aardige componist in Den Haag, die heette: 'A negro girl goes to school' – zo'n titel kan nu helemaal niet meer. Dat was een toestand: volgens de integratiewetten in Amerika mocht je niet gekleurde scholen hebben, en dan ging een zwart meisje naar een blanke school en dat ging helemaal verkeerd, die werd uitgejouwd door die blanke kinderen.

Heb jij zelf veel inspiratie uit de jazz gehaald?

Dat ik daar überhaupt door beïnvloed kan zijn, dat komt uitsluitend en alleen door het feit dat de Amerikanen zich zeer actief hebben opgesteld in het bestrijden van het fascisme, en dus hier in Europa aankwamen op D-day, op mijn vijfde verjaardag, met de Engelsen en de Canadezen en ons bevrijd hebben van de Duitsers. En de Russen; de Russen hadden tien maal zoveel slachtoffers als de geallieerden. Sindsdien is de invloed van de Amerikaanse cultuur, vooral nadelige invloed, maar ook wel een paar leuke dingen zoals de jazz, heel merkbaar geworden, met name in Nederland. Al in Brussel vinden veel mensen jazz een beetje vulgair.

Het hele idee van improvisatie, daar zijn jullie waarschijnlijk een beetje op gefixeerd, dat is eigenlijk niet speciaal een voorwaarde voor jazz, het is een voorwaarde voor alle muziek, zelfs voor gecomponeerde muziek. Alleen daar schrijf je het op, daar acteer je dat je improviseert. Dat gebeurt bij goeie improvisatoren ook. Cecil Taylor acteert natuurlijk dat hij improviseert. Je moet die scheidingen niet zo heel erg sterk maken.

Zelfs een zwarte man rond 1850 die op zijn gitaar speelt waar nog maar één snaar op zit, twee misschien, die speelt maar één akkoord, maar zo'n akkoord is gehaald uit de westerse muziek, de drieklank. Die wisselwerking is vanaf het begin bezig. Vrij gauw, eind negentiende eeuw, is dan het bluesschema ontwikkeld. Dat is al een enorm strikt stramien voor de improvisatie. En ik vind nu juist het interessante van de zwarte muziek in Amerika, dat het eigenlijk heel erg streng is, en niet dat het zo vrij is. Charlie Parker is het grote voorbeeld: die onwaarschijnlijke inventiviteit speelt zich uitsluitend af binnen de schema's. Dat is heel typerend voor de jazz vind ik. Net zoals spelletjes doen: het is pas leuk en je kunt je creativiteit het beste gebruiken als je heel strenge regels maakt. Ook bij kinderspelletjes zie je dat: de kinderen maken zelf heel strenge regels.

Mijn broer Jurriaan was veertien jaar ouder, en die kreeg vlak na de oorlog een beurs om in Amerika verder te studeren. Die heeft daar in een paar jaar enorm carrière gemaakt, en die kwam terug met een grote hoeveelheid rare grammofoonplaten van dingen die ik al een beetje op de radio had gehoord. Er waren twee jazzprogramma's op de ra-

dio in de jaren vijftig. Die zijn voor mij heel vormend geweest, maar vooral ook wat Jur meebracht. En toen kwamen de eerste vriendjes op het conservatorium in 1956 of '57, en mijn vriendjes dat waren de jongens die jazz leuk vonden. Misja Mengelberg, Boudewijn Leeuwenberg, die werd later theorieleraar in Den Haag, een uitstekende bebop-pianist, Frans Elsen, nou die generatie. Allemaal ouwe kereltjes nu, net als ik.

Wij noemen een paar namen, zeg jij maar wat er bij je opkomt: Bessie Smith...?
Wat ik me ervan herinner is dat ik het heel erg goed vond, maar ik ben niet een grote connaisseur van oude jazz. Maar die latere dame, Billy Holiday, die ken ik al beter. Van oudsher kende ik de toetsenisten beter dan de andere mensen. Behalve de bigbands, dat verschijnsel heeft me van het begin af aan heel erg geïntrigeerd. Dat kan je ook het beste horen aan mijn muziek.

Charlie Parker...
Parker is een van de ongekroonde goden, maar ik hield meer van Miles Davis altijd. Miles Davis was verdorvener vind ik. Ik heb het over de muziek hoor, niet over het karakter! Hoewel dat vaak samengaat, denk ik.

Wat bedoel jij met 'verdorven' in de muziek?
Je hoort dat hij je voortdurend beentje licht. Dat hij je oplicht – leuk dat je dat woord op beide manieren kan gebruiken: het is ook licht. Ik heb een stuk gemaakt: 'Facing death'. In die tijd kwam net de biografie van Miles Davis uit, die verslond ik, en toen heb ik meteen de transcripties van alle improvisaties van Parker gekocht. Met dat materiaal heb ik toen veel gedaan voor 'Facing death'. Miles had een enorme bewondering voor Parker, want die was natuurlijk ouder, en Miles is erg gepushed door Parker die eerste jaren. Maar Miles speelde vooral Dizzy Gillespie na, dat was het vriendje van Parker. Die vond ik ook erg goed. Dat was echt hot-jazz. Miles liet het al gauw afweten vanwege dat hoge tempo, hij is langzamer gaan spelen.

Eric Dolphy...
Misja heeft nog met hem gespeeld. Ik heb hem nooit live gehoord, maar dat vond ik ook allemaal erg goed. Die hele periode van wat dan gaat naar de free-jazz, dat is echt een deel van mijn opvoeding. Zeg maar tot en met Cecil Taylor.
Van al die dubbelgeluiden op die rietinstrumenten vond ik eigenlijk die van Ronald Kirk nog het leukste. Die Kirk die kon keten, hij speelde op twee of drie saxofoons tegelijk, hij zong en speelde tegelijk en hij had een hartstikke mooie timing. Als ik toen naar een concert ging, luisterde ik liever naar die muziek dan naar Bruch en Schumann, en dat is nog steeds zo, want die vind ik nog steeds heel erg vervelend. Dat is nog niet verbeterd. Als ze beginnen over Wagner dan zeg ik: ik ben er te jong voor. Ik snap er echt niets van. Mijn vader vond het ook niks.
Toen ik veertien was, luisterde ik met mijn neefje Wim Witteman naar een plaatje van niet één maar twee boogiewoogiepianisten. Als ik het nu hoor is het vrij simpel, maar het had ook wel iets Strawinski-achtigs. Ik vond het geweldig. Ik was toen al heel erg met die boogiewoogie bezig. En later heb ik voor de Volharding een stuk gemaakt dat 'On Jimmy Yancey' heet, dat over de uitvinder van de boogiewoogie gaat.

John Coltrane...
Die ken ik vooral via Miles Davis; dat vond ik allemaal heel goed. Maar soms kan ik al die alten en tenoren niet meer uit elkaar houden. Weet je wat het probleem is, ze doen elkaar allemaal heel erg na.

Maar de late Coltrane?
Nou nee. Waar ik het weer oppak, is een heel mooie dubbelplaat die bijna niemand kent van Anthony Braxton [rietblazer] met George Lewis, de trombonist. Dat is het soort improviseren van twee jongens die ook heel goed kunnen componeren en schrijven. Ik kan niet met zekerheid zeggen wat opgeschreven is en wat geïmproviseerd is. Dat vind ik dan heel erg spannend.

Daarstraks zei je dat je improvisatie en compositie niet zo uit elkaar moet leggen. Maar als je niet goed kunt lezen moet je wel.
Jullie behoren een beetje tot de mensen die denken 'als ik nu heel goed kan lezen dan is dat slecht voor mijn improvisatiekunst'. Han Bennink had dat ook altijd. Dat is eigenlijk een raar soort vooroordeel, alsof dat notenschrift je dingen oplegt, daar ben je toch zelf ook nog bij. De essentie van improviseren is, dat je verrassende beslissingen kunt nemen, maar een goeie componist doet dat ook. Je hoort bij Strawinski, en zelfs bij Bach, dat ze ook ineens linksaf slaan. Al die ingewikkelde notaties, dat leg ik ook aan die jonge componisten uit, dat is allemaal onzin natuurlijk, want het wordt nooit zo ingewikkeld als Cecil Taylor, zet dat maar uit je hoofd, dat haal je toch niet.
De Volharding leunt ook wel een beetje tegen de jazz. Als je daar een bes voorschrijft dan krijg je niet een bes maar dan krijg je de Volharding terug. Dat is een groot verschil. Maar bij een stuk van mij, bijvoorbeeld 'M is for Man, Music, Mozart'*, moet ik zelfs in Amerika, maar laten we zeggen in Polen, bijna elke noot voorzingen, omdat ze dat jazzgeluid niet hebben, vooral die conservatoriumleerlingen niet, zelfs niet op die saxen. Dus dan moet ik zeggen: nee, het moet niet zo, het moet veel harder, niet zo braaf, niet zo tuttuttuttut. Dus het gaat niet alleen om die noot, maar ook om hoe je die uit die toeter krijgt.

Jazz is eigenlijk zwaar geïnterpreteerde muziek, terwijl wat jij met zangers wilt is dat ze juist niet vibreren.
Dat is precies hetzelfde! Want wat ik zo vervelend vind is dat die zangeressen en zangers allemaal hetzelfde vibrato maken. Ik wil ze los hebben van die lullige afspraakjes, dat zijn gewoon uniformiteiten waar ik niks mee te maken heb, dat is eigenlijk bureaucratie. Cristina Zavalloni**, een Italiaanse jazzzangeres waar ik nu mee werk, die kan wel vibreren en ook níet vibreren, naar smaak; die interpreteert precies zoals ik denk dat het moet. Zoals een Miles Davis gedaan zou hebben. Mijn kritiek op de klassieke zangtechniek is het conservatieve, het vastzitten, het moet veel flexibeler worden, dat zingen. Ze moeten van elkaar leren. Dat is in de instrumentale muziek al lang het geval; bij strijkers als Ernst Reijseger bijvoorbeeld.
Van het anarchisme is ook een eigenaardige vulgaire interpretatie: dat het wetteloos zou zijn. Dat is natuurlijk onzin. Want dan zou je in het volmaakte anarchisme niet een mooie brug kunnen bouwen. Je kan natuurlijk zwemmen, maar als je het met elkaar eens bent dat het handig is om een mooie

brug te maken... Arbeidsdeling is onvermijdelijk.

Dat lijkt toch heel erg op een goeie vrije improvisatie, waarbij je allemaal je eigen ding doet, specialisatie op je eigen instrument, maar je moet wel samenwerken, dus je moet je oren gigantisch openzetten. Dat zou met die brug ook moeten kunnen.
Maar dat de volledige vrijheid alleen garantie zou zijn voor anarchisme, dat betwijfel ik. Lenin zegt: vrijheid is inzicht in de noodzakelijkheid, dat is een zeer juiste uitspraak. Soms moet je iets. Dat is in een ideale anarchistische samenleving ook zo, anders schiet je niet erg op.

We moeten het eigenlijk ook hebben over 'Mausoleum'.
Ja dat kan, maar als je het wilt hebben over wat wij 'muzikale anarchie'*** noemen, in dat stuk ligt het heel gescheiden: het is een heel strenge retorisch vastgelegde toespraak waarin de beginselen van het anarchisme worden uiteengezet. In dat stuk kan je wel improviseren, net als in het houden van een toespraak, maar de feitelijke retorica van het stuk ligt nu juist in het hameren op de structuur van die feiten, van het duidelijk maken van de betekenis. Je kunt overigens die teksten maar beter lezen, want bijna niemand in Nederland verstaat natuurlijk Russisch. Het is een stuk waarin door mij uitgekozen citaten uit voornamelijk de brieven en teksten van de oude Russische aristocraat Bakoenin bij elkaar gezet worden. Dat was, en is nog overigens, ook mijn opvatting over de ideale maatschappij, en dat is zo'n beetje de samenvatting van de principes van de filosofie van het anarchisme – hij was een echte redenaar, had een stem als een leeuw.

Je hebt ook een stuk geschreven met teksten waarmee je het naar ik aanneem niet echt eens bent: 'De Staat', met teksten van Plato.
Bij 'De Staat' neem ik een voorbeeld aan de communistische schrijver Bertolt Brecht uit Duitsland die veel toneelstukken heeft geschreven rond een schurk, om het zo maar even te zeggen. Ook een schurkin is er bij. Overigens deed hij dat zo geraffineerd dat je ook wel weer sympathie begon te krijgen voor die hoofdpersoon. Zijn idee erbij was dat je goed politiek gedrag het beste kon leren door slecht politiek gedrag te tonen. Hij noemde dat 'het asociale model', dat heb ik altijd heel geestig gevonden. Hij is begonnen als anarchist en liet dan vreselijke barre jongens die zich aan god noch gebod stoorden als hoofdrolspelers optreden. Zoals Baal, zijn eerste beroemde toneelstuk. En zo ging dat bij 'De staat' ook een beetje; ik had een eigenaardige sympathie voor de orthodoxie van Plato, maar zijn opvattingen over muziek en de ideale maatschappij die waren toch behoorlijk aanvechtbaar. Die tekst heb ik gebruikt voor dat stuk om aan te tonen wat voor misverstanden er ontstaan bij totalitaire ideologie. Bij 'De Staat' was dat een beetje zowel naar het nazisme als naar het Sovjet-communisme uit te leggen.
Die tegenstelling: dat je dus iets laat horen waar je het niet mee eens bent, dat is ook precies wat mij in die tijd in discussies interesseerde, en bovendien dat je het ingewikkelder moest maken, en niet te makkelijk – vaak is de ideologie van de SP mij te simpel. En toen ik 'De staat' had gemaakt dacht ik 'dan kan ik nu ook eens even een ouwe makker laten brullen'. Dat was eigenlijk ook een beetje een afscheid van de orthodoxie, daarom heet het stuk ook zo [Mausoleum]. Dat zeg ik nu voor het eerst! Daar-

na ben ik een stap verder gegaan in de pure filosofie en ben ik in de metafysica gedoken, toen heb ik 'De Tijd' gemaakt. Maar mijn opvattingen over de ideale maatschappij zijn eigenlijk niet veranderd, nooit.

Kan muziek anarchistisch zijn?
Het is maar hoe je het beschrijft, hè. Het is handig en makkelijk om anarchisme in de muziek te verbinden aan improvisatie, omdat je het gevoel hebt dat je alle kanten op kan en dat dat symbool staat voor min of meer volledige vrijheid. Maar ik denk dat het veel ingewikkelder is en dat het maar de vraag is of volledige vrijheid wel de hoogste utopie is. Wat Bakoenin zegt: 'zolang je medemens niet vrij is kan je zelf ook niet vrij zijn', dat is een heel aardige uitspraak natuurlijk. Ik geloof dat de moraal van de vrijheid is dat je de vrijheid hebt om zelf de beslissingen te nemen, om je te binden bijvoorbeeld, dus om onvrij te zijn. Maar je moet de keuze hebben om zelf die beslissing te maken. Zodra je je dan gebonden hebt, kan je het je hopelijk permitteren om daar weer uit te springen om weer een andere beslissing te nemen, een verdergaande beslissing.
Maar als je zelf denkt dat je vrij bent kan het wel eens zijn dat je gemanipuleerd wordt. Dat de mensen denken dat ze cola lekker vinden, terwijl iedereen weet dat het viezigheid is. Of denken dat het leuk is om naar Portugal te reizen om naar een voetbalwedstrijd te kijken. Dat wordt hun ingepeperd door de media.

Dus dan heb je een concert en die mensen hebben er voor gekozen om notenmuziek te spelen, maar halverwege het concert, tijdens een stuk van jou, beslist er ineens iemand om daarmee op te houden en een freaky solo te gaan spelen. Een van de blazers gaat volkomen loos, wat dan?
Mijn muziek kan het wel velen, maar als je nou in een heel mooi intiem liedje van Bach zit, dan is de vraag: is dat nou beter dan wat Bach deed? Ik zou het toch wel grappig vinden; die dingen gebeuren overigens wel eens, maar bij het orkest word je gewoon ontslagen. Maar de kick van het improviseren hoort in de partituur aanwezig te zijn. Goeie componisten zitten jou voortdurend te dwarsbomen, daarom word je voortdurend verrast door die muziek. En niet alleen de eerste keer, de tweede keer ook. Net als bij een improvisatie. Wij vinden het na tien keer luisteren nog steeds leuk om naar Parker te luisteren, omdat hij blijkbaar ons binnen zijn eigen conventie steeds wéér verrast. En dat is ook zo bij geschreven muziek, bij de goeie hoor, niet bij de saaie.
Ik wil het nog hebben over het verschil tussen Nederland en de rest van de wereld. Zo'n grote mond als ik opzet werkt niet als je helemaal geïsoleerd in je eentje bezig bent. Van mijn generatie, net na de oorlog, was ik niet de enige die geïnteresseerd was in Bartok en Strawinski en Schönberg en al die andere klassieke componisten, maar ook in de jazz. Er waren een heleboel andere mensen die dat ook waren, ik noemde ze al Misja [Mengelberg] onder anderen. Maar eenmaal in Amsterdam aangekomen in 1964 of '65, toen ik na buitenlandse studies hier ging wonen, toen bleken er nog veel meer van die mensen rond te lopen, met name Willem Breuker, die speelde een glansrol in de ontwikkeling van de Nederlandse muziek, Theo Loevendie moet ook zeker genoemd worden, en de latere generatie met genieën als Ernst Reijseger,

Guus Janssen, waaruit blijkt dat, in tegenstelling tot in andere landen, die scheiding tussen geïmproviseerde muziek en gecomponeerde muziek heel veel dwarsdoorsneden kent.
Dat kan je aan de partituren van bijvoorbeeld Guus Janssen duidelijk horen. Wat je normaal gezien alleen bij improviseren doet, ineens linksaf slaan naar een ander onderwerp, dat wordt tot structuur verheven in zo'n gecomponeerd stuk. Dan wordt er onderzoek gepleegd binnen het stuk. Wat Misja altijd zei: 'soms dan zit ik daar zo'n beetje in dat octaaf, want dan stel ik me voor, daar zitten muizen achter de snaren, die moet ik daar wegjagen.' En in het stuk 'Temet' van Guus Janssen wordt het probleem van het zuiver in octaven spelen ter discussie gesteld. Dat zijn voorbeelden van waar in het compositorische denken de invloeden van het improviseren structureel doorgewerkt hebben. En de andere kant op natuurlijk ook, zelfs als je naar Cecil Taylor luistert, die akkoorden komen allemaal van gecomponeerde muziek, die komen van Ravel, Bartok, Strawinski. Die wederzijdse beïnvloeding neemt in Nederland een zeer hoge vlucht vanaf de jaren zestig. Ik heb er geen moeite mee die hele geïmproviseerde muziek onder het begrip 'jazz' te laten vallen, maar door anderen wordt 'jazz' toch als iets strakomlijnds gezien, die denken vooral aan de mainstream bebop.

Improviseer jij wel eens?
Bij het componeren zit ik veel te spelen. En zo ongeveer een keer per jaar geef ik een duo recital met Greetje Bijma. Greetje is een echte improvisator, die zegt: ik wil niet op commando na de tel komen, dat maak ik wel uit. Dat vind ik een heel goeie houding; met Greetje móet je improviseren.

Ik ken wel alle ins en outs van de denkwereld van het improviseren. Als je heel ingewikkelde pianomuziek ziet, Xenakis ofzo, dat is bijna niet te spelen, maar het leuke is als je naar een improvisator als Leo Cuypers luistert, dan hoor je eigenlijk precies hetzelfde, maar dan heb je ook nog het voordeel dat het ineens een klein lullig walsje in C wordt, en dat mag dan weer niet bij Xenakis. Dan heb ik liever Leo Cuypers.

*Deze compositie komt prachtig uit de verf (bijna letterlijk) in de door Peter Greenaway geregisseerde film 'M is for Man, Music, Mozart' (1991), met mooie zangpartijen van jazz/popzangeres Astrid Seriese.
**Reinbert de Leeuw, 'Musikale anarchie', een bundel essays over 'nieuwe gecomponeerde muziek' uit *De Gids*, 1973. Onder andere over de Amerikaanse componist Charles Ives. Een uitspraak van Peter Schat in dit boek: 'Iedere toon, iedere klank zal nu voorgoed samenvallen met zijn eigen betekenis.' Het boek eindigt met de zin: 'Iedere absolute muziektheorie behoort tot het verleden.' Geschreven: 1967.
***Zie www.cristinazavalloni.it en Cristina is te horen via http://sysnews.multinodo.com/cristinazavalloni/276/Doc1-10838.mp3

Lezen:
Louis Andriessen, 'Gestolen tijd, alle verhalen', Amsterdam 2002

EE-DE-LEE-YAH!: JAZZ EN DE BEAT GENERATION

Martin Smit

Proza en poëzie van de auteurs die zich tot de Beat Generation rekenden, waren wat betreft vorm voor een belangrijk deel gebaseerd op en beïnvloed door de speelstijl van jazzmusici als Thelonius Monk en Charlie Parker. Met hun levensstijl en ideeën, is de invloed ervan tot op de dag van vandaag merkbaar.

Zelfs voor wie niet van jazz houdt, moet het jazzconcert dat Jack Kerouac beschrijft in *On the Road*, op z'n minst aanstekelijk werken. Kerouac schetst op enthousiaste wijze de sfeer en muziek in een kleine jazzclub in San Francisco. Naar binnen gelokt door de klanken van een wilde tenorsax, beleven Sal Paradise (Kerouac), Dean Moriarty (Neal Cassady) en hun vriendinnen een gloedvolle avond, zwetend en drinkend, maar vooral genietend van de overrompelende wilde jazz die op het podium wordt gespeeld. Kerouac maakt de hitte en sfeer in de drukke club voelbaar voor de lezer, je hoort de drummer zijn drums ranselen, de saxofonist zijn uithalen maken en je ziet het zwetende publiek in trance meeswingen. *"The behatted tenorman was blowing at the peak of a wonderfully satisfactory free idea, a rising and falling riff that went from 'EE-yah!' to a crazier 'EE-de-lee-yah!' and blasted along to the rolling crash of butt-scarred drums hammered by a big brutal Negro with a bullneck who didn't give a damn about anything but punishing his busted tubs, crash, rattle-ti-boom, crash. Uproars of music and the tenorman* had it *and everybody knew he had it."*

Het concert in *On the Road* moet in 1948 hebben plaatsgevonden. Samen met de immer zwervende winkeldief en notoire drugs- en drankgebruiker Neal Cassady reisde Kerouac dwars door de Verenigde Staten, in gestolen of geleende auto's, weg van de benauwende omgeving van highschool, familie en werk. Ontsnappen aan de traditionele Amerikaanse levenswijze was de optie, door de weidse vlakten van de Verenigde Staten te doorkruisen, nieuwe steden te verkennen, of door onder te gaan in swingende met alcohol doordrenkte feesten of helemaal op te gaan in muziek, gespeeld in obscure kroegen in de achterbuurten van San Francisco of welke stad dan ook. In gedachten en in dromen, maar ook in werkelijkheid beleven ze een nieuwe levensstijl, stevig beïnvloed door drugs, alcohol en muziek, en op de achtergrond is er het verlangen naar een toestand van gelukzaligheid, een vervolmaking van de geest. Door te reizen, drinken, vrijen en filosoferen, proberen ze die gedroomde werkelijkheid te ontdekken. *On the Road* (1957) is een verslag van die reis maar ook bijna een dagboekversie van het streven naar dat verlangen.

On the Road is Jack Kerouacs bekendste boek, ooit bestempeld als 'de bijbel van de Beatniks' en het boek dat leven en werk symboliseert van de dichters en schrijvers die zich de 'Beat Generation' noemden. Hoewel tegenwoordig wel het een en ander op het boek valt af te

dingen – Graa Boomsma noemde het enkele jaren geleden in *De Groene Amsterdammer* 'een ramp van een boek', maar zo erg is het mijns inziens niet – was het in de jaren vijftig en zestig vooral een inspiratiebron voor hen die zich niet wilden conformeren aan de heersende sociale en culturele normen en waarden in de samenleving, maar die hun eigen weg wilden gaan, los van gewoontes en tradities in de (Amerikaanse) samenleving. Het is de zoektocht van een aantal jongeren die geen voorgeprogrammeerde toekomst willen, die zich niet wensen in te voegen in de naoorlogse levensstijl van trouwen, kinderen krijgen en het bezit van huis en auto. Het is een zoektocht naar vrijheid, gesymboliseerd door een nogal nonchalante levenswijze, je reist waarheen je wil, je slaapt en vrijt met wie wil en je ziet wel hoe je je kostje bij elkaar scharrelt. Alleen vandaag telt en morgen zien we wel weer verder.

Niet alleen *On the Road*, maar meer nog *The Dharma Bums* en *Desolation Angels* van Kerouac geven uitdrukking aan het zoeken naar andere waarden dan de naoorlogse materiële standaard. Naar datgene wat we nu spirituele waarden zouden noemen, maar dan niet het geloven in een godheid of in diens opgetekende wijsheden, maar als een poging te onderzoeken of je in je leven iets kunt met die wijsheden. Kun je ze toepassen in de werkelijkheid van alledag en word je er een beter mens van? Bij Kerouac vinden we elementen uit het anarchisme, uit het boeddhisme en hindoeïsme terug. Kerouac hangt niet een bepaalde religie of maatschappijopvatting aan. Hij probeert uit diverse richtingen datgene te halen waar hij in zijn leven mee uit de voeten kan, waar hij als individu beter van wordt. Het is een poging te ontsnappen aan een samenleving die het gezinsleven als hoogste goed stelt, waarin iedereen volgens gestandaardiseerde regels leeft en het individu ondergeschikt lijkt te zijn aan een algemeen geaccepteerde levenswijze: huisje-boompje-beestje, de vastgeroeste gangbare cultuur van voortkabbelende muziek, cornflakes en melige voorgekookte televisiequizzen.

Het werk van Kerouac is doordrenkt met de drang alles op te schrijven, te vertellen hoe hij het leven 'on the road' ervaart, en erover te publiceren. Kerouac en de andere schrijvers en dichters van de Beat Generation zetten zich af tegen de gangbare jaren-vijftig-cultuur: de gezapigheid, de preutsheid en het ontbreken van een drang tot cultuurvernieuwing. In plaats van zich te conformeren aan heersende waarden en normen, willen ze eraan ontsnappen, zichzelf ontplooien en uitdrukking geven aan persoonlijke gevoelens, belevenissen, gedachten en ideeën. De jazz was één van die mogelijkheden tot ontsnappen, misschien wel tot het bereiken van die vorm van ultieme gelukzaligheid, waarnaar de Beats zochten. Met name de jazzstijl die dan sinds enkele jaren in opkomst is: de bebop.

Waar en wanneer de bebop is ontstaan, is bekend. In het begin van de jaren veertig speelde in Minton's Playhouse, een jazzclub in West 118th Street in Upper Manhattan, geregeld een combo met Thelonius Monk en Kenny Clarke. Zij, maar later ook Charlie Parker en Dizzy Gillespie in dezelfde club, begonnen zich af te zetten tegen de mainstream-jazz die tot aan de Tweede Wereldoorlog de toon had gezet. In plaats van grote swingbands koos men voor combo's, waarin juist de individuele

muzikant meer de kans kreeg te soleren. Zo ontstond een vorm waarin ruimte bleek voor improvisatie. Dat werd de basis voor de muziek, in plaats van te voren vastgestelde arrangementen en composities. *"Bebop was characterized by fast tempos, complex harmonies, intricate melodies, and rhythm sections that laid down a steady beat only on the bass and the drummer's ride cimbal. Bebop tunes were often labyrinthine, full of surprising twists and turns"*, schrijft David Rosenthal in zijn standaardwerk *Hard Bop*.

Jack Kerouac woonde in die jaren in dezelfde straat en was met vriend Allen Ginsburg een frequent bezoeker van Minton's Playhouse. Hij raakte onder de indruk van hoe Dizzy Gillespie nieuwe melodieën maakte van de akkoordenschema's van oude *standards* en hoe Charlie Parker improviseerde op basis van oude jazz- en bluesklassiekers en door middel van tempovariaties zo geheel nieuwe nummers wist te creëren. Dit was pas *"real jazz"*, aldus Kerouac: *"Music which has not been pre-arranged – free-for-all ad lib. It is the outburst of passionate musicians, who pour all their energy into their instruments in the quest for soulful expression and super-improvisation."* Daarnaast raakte hij gefascineerd door de zwarte cultuur, waar de jazz uit voortkwam. Volgens Kerouac stonden zwarten vrijer in de Amerikaanse cultuur, waren ze spontaner en meer open dan blanken.

De spontaniteit en het improviseren in de bebop inspireerden Kerouac tot het voordragen en opnemen van poëzie en proza terwijl hij er aan werkte. Met woorden deed Kerouac wat hij de muzikanten met hun instrumenten hoorde doen. Al improviserend voegde hij woorden aan elkaar, maakte hij associaties tussen woorden, beelden en ideeën en sprong hij heen en weer tussen zinnen die spontaan bij hem opkwamen en reeds door hem geschreven teksten. De improvisatietechnieken van Dizzy Gillespie en Charlie Parker gebruikte hij voor zijn schrijven: poëzie en proza ontsproten aan het onderbewustzijn, spontaan geuit en niet gehinderd door vooropgestelde regels. Allen Ginsburg beschreef deze techniek later *"spontaneous bop prosedy"* en *"an undisturbed flow from the mind of personal secret ideawords"*.

Het werd niet alleen typerend voor Kerouacs schrijfstijl, maar ook voor andere dichters en schrijvers, die zich met elkaar verbonden voelden in ideeën en levenswijze, zoals Allen Ginsburg, Gregory Corso, Lucien Carr en William Burroughs. Ze noemden zich de Beat Generation, naar het New Yorkse *slang*-woord *beat*, wat oorspronkelijk bedrogen, beroofd en emotioneel en fysiek uitgeput, betekent. Kerouac verbreedde de betekenis door er *beatific* van te maken, waarmee hij niet alleen uitdrukking probeerde te geven aan hun ideeën tegen materialisme en tegen persoonlijk gewin, maar het ook naar een hoger plan wilde trekken, naar het bereiken van een vorm van spirituele gelukzaligheid. *"We are somewhat of a beat generation..."*, zei Kerouac in een interview, een weliswaar 'verslagen' generatie die eerst ellende en rottigheid moest doormaken, voordat de weg naar het doel duidelijk wordt en open komt te liggen. Dat het woord *beat* ook een muziekterm is die vooral in de jazz gebruikt wordt, is natuurlijk niet toevallig.

De Beats vonden dat hun teksten niet alleen gelezen, maar ook gehoord moesten worden. Literaire avonden

waarop spontane proza en poëzie ten gehore werd gebracht waren het gevolg, eerst in New York, later in San Francisco. Eind jaren vijftig werd deze stad de hoofdstad van de Beatcultuur, met de City Lights Bookshop als middelpunt en met dichters Michael McClure en Lawrence Ferlinghetti als belangrijkste exponenten. In The Cellar, de belangrijkste jazzclub van San Francisco, lazen Ferlinghetti en Kenneth Rexroth hun werk voor met free-jazz begeleiding. Ferlinghetti's *A Coney Island of the Mind* was er speciaal voor geschreven en net als met jazz, zo stelde hij, blijft de inhoud voortdurend aan verandering onderhevig. Bij iedere volgende voordracht, had het gedicht dan ook een vernieuwde inhoud.

Kerouac nam in de jaren vijftig een aantal langspeelplaten op waarop hij veelal met jazzbegeleiding zijn werk voordroeg: *Jack Kerouac on the Beat Generation, Blues and Haikus* en *Poetry for the Beat Generation*. Zo nu en dan trad hij in clubs op als scat-zanger en op enkele obscure opnames uit die tijd is hij te horen als een niet onverdienstelijk zanger bij een jazzorkestje. In bijna al het werk van Kerouac speelt de jazz een nadrukkelijke rol. Voortdurend refereert hij aan jazzmusici, aan muziek ter vergelijking van gebeurtenissen, is poëzie opgebouwd volgens een jazzritme, of maakt hij in gedichten een eerbetoon aan bepaalde jazzmuzikanten. In het lange *Mexico City Blues* zijn enkele passages gewijd aan Charlie Parker. Op de langspeelplaat *Jack Kerouac on the Beat Generation* staat het tien minuten lange *Fantasy: The Early History of Bop*, waarin hij fictie en werkelijkheid over het ontstaan van de bop door elkaar mengt met eigen belevenissen en sfeerschetsen van jazzconcerten.

Het beste voorbeeld van hoe stijl en ritme van de bebop werden opgepikt door een lid van de Beats, is het gedicht *Howl* van Allen Ginsburg. In dit lange poëziestuk over de worsteling van zijn eigen (beat)generatie in de samenleving, zijn de regels zo lang als Ginsburgs adem ze kan voordragen. Na iedere paar regels volgt een adempauze, daarna gaat het gedicht verder, voortbordurend op hetzelfde thema, net als in een nummer van Charlie Parker. De herhaling van het woord *who* vormt in wezen de *beat* van het gedicht.

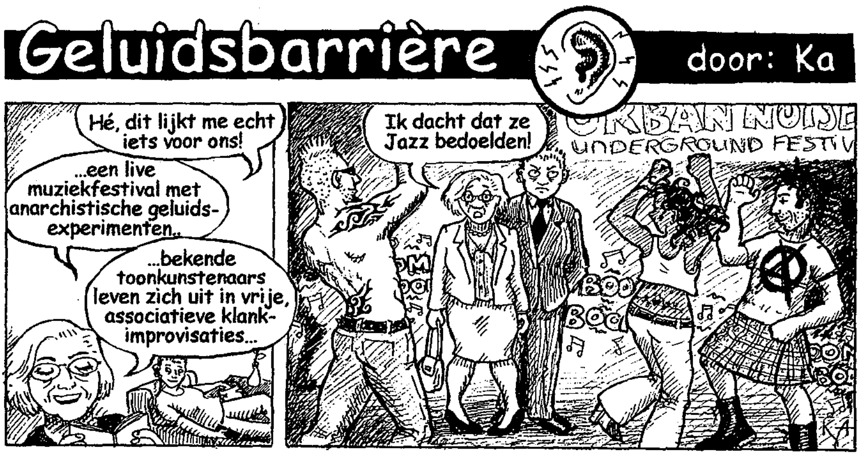
Voor de Beats was de bebop een inspiratiebron en voorbeeld voor hun werk. Beat auteur John Clellon Holmes schreef in zijn roman *Go: "In this modern jazz, they heard something rebel and nameless that spoke for them, and their lives knew a gospel for the first time. It was more than a music; it became an attitude toward life, a way of walking, a language and a costume; and these introverted kids...now felt somewhere at last."* De musici van de bebopstroming wilden de gangbare jazz verlaten omdat die volgens hen in artistiek stilstaand water terecht gekomen was. Voor de Beats gold hetzelfde met betrekking tot de literatuur en de wijze waarop zij in de samenleving stonden. Hun levenswijze en hun werk waren een protest tegen de magere culturele ontwikkelingen in de Verenigde Staten, tegen de gezapige middenklasse die het tijdsbeeld bepaalde en waardoor een ieder bijna gedwongen werd zich te conformeren aan de heersende sociale en culturele opvattingen. De Beat Generation was de eerste naoorlogse protestgeneratie, je zou ze als de pioniers van de tegencultuur kunnen beschouwen.

De ideeën, het werk en de personen die deel uitmaakten van de Beat Generation, wierpen hun schaduw vooruit

naar de protestbewegingen van de jaren zestig en zeventig. Naar de anti-Vietnamdemonstraties, naar het verzet tegen autoriteiten, tegen ingesleten sociale patronen en opvattingen, naar de muziek en teksten van Bob Dylan – die op zijn beurt weer een generatie beïnvloedde -, naar de New Left, naar de poëzie van Jim Morrison, naar de psychedelica van de jaren zeventig, uiteindelijk naar de punk en de new wave en het werk van Lou Reed, Patti Smith en Tom Waits. En is de straatpoëzie van nu, de rap en de hiphop, in wezen niet een eigentijdse versie van de beatvoordracht?
Als Jack Kerouac nu nog zou leven, zou hij waarschijnlijk die visie niet delen. In een interview niet lang voor zijn dood (1969), maar ook in een van zijn laatste artikelen, nam hij stelling tegen de hippies ('on-Amerikaans'), en verbaasde hij zich erover hoe de Yippie-protestbeweging van Jerry Rubin en Abbie Hoffman van 1967 in hemelsnaam hém als inspiratiebron kon noemen. Hij sleet zijn laatste jaren in ledigheid en dronkenschap in het huis van zijn moeder. Met de *Merry Pranksters*, een groep hippies die in die jaren op initiatief van Ken Kesey (auteur van *One Flew over the Cuckoo's Nest*) in een psychedelisch beschilderde schoolbus (met Neal Cassady als chauffeur) door Amerika trok, geheel in de stijl van *On the Road*, wilde hij niets te maken hebben.

LITERATUUR

Voor dit artikel heb ik dankbaar gebruik gemaakt van de uitgebreide hoestekst van Douglas Brinkley bij de cd *Jack Kerouac reads On the Road*, en van het artikel *Jazz* van Mike Janssen op www.litkicks.com Verder de tekst in het begeleidende boekje bij: *The Beat Generation* (3 cdbox Rhino Records 1992). De literatuur over de Beat Generation is zeer uitgebreid. Ik noem slechts enkele titels die mij van nut zijn geweest: Holly George-Warren (ed.), *The Rolling Stone Book of the Beats*, London 1999; Steve Turner, *Jack Kerouac Angelheaded Hipster*, London 1996; Ann Charters, *Kerouac*, San Francisco 1973; Ann Charters (ed.), *The Penguin Book of the Beats*, London 1992.



HAN BENNINK:

'Niets is zo erg als je belasting invullen en noten lezen'

Weia Reinboud en Rymke Wiersma

Han Bennink (1942) deed ooit de Rietveldacademie, maar hoewel hij nog steeds actief is op het gebied van de beeldende kunst, en af en toe tentoonstellingen heeft, is drummen toch zijn opvallendste bezigheid. Met vele bekenden uit de jazzwereld heeft hij gespeeld en "het gaat maar door godzijdank." We praten met hem in zijn kantoor op Prinseneiland.

Mijn vader was ook slagwerker. Ik wist drie dingen: ik wilde niet in militaire dienst, ik wilde op een aardige manier geld verdienen, leuk leven, nou dat is wel gelukt: van m'n hobby heb ik mijn vak gemaakt en ik ben niet in militaire dienst geweest. Ik vond het ook altijd moeilijk om te trouwen, en ik ben wel getrouwd maar ik leef al een hele tijd gescheiden; ik vind het heerlijk om op mezelf te wonen.

Ik was tien jaar toen we naar Hilversum verhuisden. Ik vond het fantastisch om uit Zaandam weg te gaan. Ik was een beetje een geïsoleerd kind want ik stotterde ontzettend, ik heb een spraakgebrek gehad van mijn vierde tot mijn vierentwintigste, en ik was erg geïnteresseerd in vogels, nog steeds, vogelkijken. We gingen naar de bossen, naar 't Gooi, daar had je het Spanderswoud, zoiets had ik nog nooit van mijn leven gezien. Ik had een schildpad, een hele verzameling opgezette dieren, aquaria, gewoon een klein museumpje. Maar toen begon ik ineens te drummen en toen verkocht ik alles. Dat had ook te maken met jong zijn, hip zijn, moet je naar dansles, dat zag er niet uit, dan had ik twee verschillende kleuren sokken aan en zwarte schoenen met gele veters er in, dat soort dingen. Ik begon van jazz te houden, want dat was toen hip. Tegenwoordig is het hiphop of techno. Maar vroeger speelde op schoolfeestjes het trio Pim Jacobs bij ons, en dan mocht ik ook wel eens een stukje meedrummen. En ik ging met mijn vader mee naar de studio, dan ging ik naast hem zitten tijdens de opname van het orkest en dan speelde ik wel eens een partijtje sambaballen mee of een beetje bongo's. Maar noten lezen kan ik niet; het ging altijd met gebaren: ophouden, of doorgaan.

Op het lyceum werd ik erg gepest door een Franse juffrouw, ik werd zenuwachtig, er kwam helemaal niks van terecht, toen ben ik op de mulo beland en toen bakte ik het helemaal bruin, toen ging ik het laatste jaar helemaal niet meer naar school, ik zat alleen maar buiten te schilderen. Dat wilde ik echt. Maar je moest eigenlijk middelbare school hebben om naar de Rietveld te gaan. Toen ben ik ook nog uit de examenzaal getrapt omdat ik zat te spieken, wat absoluut waar was, want algebra daar wist ik niks van, maar voor tekenen had ik een tien, en zo ben ik toch op de kunstnijverheidschool terecht gekomen. En naarmate ik meer en

meer uit ging vinden van mezelf werd het ook met het praten beter, raakte ik niet meer zo geïsoleerd. Waar het stotteren precies vandaan gekomen is, dat krijg je niet zomaar op je vierde jaar, dat kan best nog van de oorlog komen.
Toen begon ik te drummen dus, en ik leerde al gauw Ruud Jacobs kennen, die voor mij heel veel betekend heeft, als het gaat om het spelen in vieren in de jazzmuziek. Hij was bassist. Met hem en met Pim schnabbelde ik veel, we deden ook schoolconcerten in die tijd, met Wim Overgauw erbij. Hij had een programma dat heette Jazzscene, waar veel Amerikanen kwamen en die begeleidde ik dan ook. Het begon al met Johnny Griffin in 1960, en natuurlijk de wereldberoemde Eric Dolphy die vlak na onze opname dood ging in 1964, ik heb met Sonny Rollins gespeeld, met Ben Webster en weet ik veel. Al die mensen kwamen langs, dus dat was voor mij een enorme leerschool.
Ik kan nog steeds niet leven van mijn muziek, de manier waarop ik speel, in Nederland, dus ik moet wel veel naar het buitenland, en godzijdank word ik daar veel gevraagd. Maar het is keihard werken. Ik ben niet zo'n reistype. Ik vind het fantastisch waar ik woon, in de Rijp, ik heb een heel mooi huisje aan een dijkje, dan ga ik lekker fietsen, dat is voor mij echt vakantie. De rest is hectisch, ik zie soms alleen maar airport, en dat voor 50 minuten muziek, dat is heftig. Het is wel geweldig dat je overal met datzelfde lawaai dat ik maak kan komen. Ik wil ook helemaal niet betaald worden voor mijn muziek maar ik wil wel betaald worden voor het reizen en het ongenoegen. Dan speel ik voor niks!

Waar denk jij het eerst aan als je het woord jazz hoort? Vrijheid?

Jazz is ontzettend divers natuurlijk, maar waar ik aan denk is misschien wel 'blijheid'. Terwijl het ook heel droevig kan zijn, blues natuurlijk. Maar er zijn platen waar ik ontzettend blij van word. Ik word altijd hartstikke blij van Louis Armstrong – en ik word stapelgek van Cecil Taylor.

Gek in positieve zin?

Nee, ik vind het wel leuk om te spelen, maar daar houd ik dus niet van om naar te luisteren. Dat heb ik wel eens gezegd in een ander interview, en dat heeft hij me zo kwalijk genomen dat hij nooit meer met me wilde spelen.
Vrijheid vind ik zo'n beperkt woord, wat vrijheid is voor de een of voor de ander, dat weet je natuurlijk niet. Zwarte muzikanten kunnen met muziek misschien een soort vrijheid veroveren.

Valt jouw muziek volgens jou onder jazz?

Ik hoop het wel. Maar het is zo'n persoonlijke uiting, het is al fijn dat er mensen naar luisteren, de schoorsteen moet wel roken, zo is dat gewoon. Toen ik van de kunstnijverheidsschool af kwam ben ik een jaar tuinman geweest, want ik wilde eigenlijk geen commerciële muziek spelen.

Waar denk je aan als ik de volgende namen laat vallen: Bessie Smith.

Ik heb een paar opnames en ik vind het zeer mooi, vooral die eerste opnames, met Louis Armstrong. Ik heb verhalen over haar gelezen dat ze op roller skates reed, het schijnt een te gekke tante geweest te zijn. Ik vind het prachtig. Vergeet niet, zij is veel eerder dan Billy Holiday of al die andere grote zangeressen zoals Ella Fitzgerald. Zij zong al in 1920 of zoiets en Ella die komt pas in 1937.

Charlie Parker.
Toen ik 'Kim' hoorde van Charlie Parker, dat is een heel snelle blues, toen was ik echt verkocht. Toen dacht ik: wat gebeurt hier nou? Ik kan het helemaal niet meer volgen, en ik vond het tempo dat Max Roach [drummer] op die plaat speelt ongelooflijk. Wat ik me nooit kan voorstellen van Charlie Parker is dat hij maar 34 geworden is. Ik heb hem al bijna twee keer overleefd, maar je blijft altijd tegen hem opkijken, dat groeit gewoon mee. Hij is de grote ergernis geworden van alle andere saxofonisten. Iedereen probeert hem na te spelen. Dat begon al in Amerika. Maar nu al die solo's zijn uitgeschreven heb je natuurlijk de ene imitator na de andere. Dat is heel erg, maar ja, zo gaat het nou eenmaal.
Het is nog steeds muziek die mij ontzettend blij maakt. Soms speelde hij onder vreselijke omstandigheden, reken maar van yes, maar ik luister er ontzettend graag naar, het geeft me een geweldige kick.

Over de volgende kan je een heleboel vertellen: Eric Dolphy.
In die tijd met Pim Jacobs speelden wij altijd met ik noem het maar neoboppers of mainstreamers. En toen kreeg Paul Karting, organisator in een jazzclub in Rotterdam, een brief: of hij wat voor Eric Dolphy kon doen, die zou naar zijn vriendin in Parijs gaan. Toen werd er meteen aan de ritmesectie van het Piet Noordijk - Misja Mengelberg kwartet gedacht, want wij speelden altijd Monkstukken, daar hielden de Jacobsen niet zo van. Zo kwam ik met Eric Dolphy in aanraking. Die kwam dus aanvliegen op een vrijdag, toen hebben we gerepeteerd met het Boy Edgarorkest, want zondag was er een concert in het Concertgebouw. Diezelfde avond speelden we toen in Alkmaar, maar hij zei 'zaterdag gaan we repeteren' want hij wilde zijn eigen composities spelen, dat was met al die andere Amerikanen waarmee ik speelde nooit, die speelden altijd de bekende standaards, 'All the things you are' en dat soort dingen.
Eric Dolphy was een heel intense man. Ook een heel bijzondere man; hij bestelde altijd thee, hij dronk niet, hij gebruikte geen marihuana, deed niks in heroïne, ging niet naar de hoeren, het was een keurige man, hij was verliefd op een danseres, dat was ook een keurige mevrouw, die gaf les in Parijs. Maar hij had wel de gewoonte om zo'n laag honing in ieder potje thee te doen, krankzinnig veel. En toen hij net weg was uit Nederland is hij in een jazzkelder in Berlijn in coma geraakt. Hij lag daar bewusteloos in een ziekenhuis en daar dachten ze: 'Die heeft een beetje te veel dit of dat gehad, laat maar even liggen.' Een spuitje insuline en hij was nog onder ons geweest. Hij was 36, nog heel jong. Ik was 22 toen ik met hem speelde, of 21.

Coltrane.
Ja, ook fantastisch. Heel vaak gezien. Ik ging vaak naar de nachtconcerten op de solex. Als Coltrane kwam speelde hij altijd de vooravond in het Kuhrhaus, en daarna was er een nachtconcert, dan werden die jongens naar Amsterdam gereden, dus die speelden dan twee concerten op een avond. Daar zag ik ook Elvin Jones natuurlijk, en dat maakte enorme indruk op me.
Ik heb Coltrane in 1960 voor het eerst gezien toen ik met een schip naar Amerika ging, ik wilde de jazzstad zien. Hij speelde om en om met Aretha Franklin, en hij zat in de Village Gate waar hij

speelde met Elvin (Jones), en ze speelden 'My favorite things'. Je hoorde hem al spelen in de kleedkamer. Heel intens. Mijn voorliefde ging altijd uit naar Sonny Rollins, maar dat is een beetje appels of peren. Ik vind Sonny Rollins meer een verbale improvisator, en bij Coltrane gaat het meer over structuren. Op een gegeven moment hoor je alleen nog maar die reeksen, en ik heb niks met die oplossingen van McCoy Tiner, dat modale gedoe, dat vind ik op een gegeven moment zo'n truc. Maar ik vind het een enorme saxofonist, ik houd bijvoorbeeld heel erg van zijn plaat 'Ballades'. Hij heeft een plaat met Duke Ellington gemaakt waar hij ook schitterend op speelt. Van de latere Coltrane vind ik 'Village Vanguard' uit 1962 het allermooist, en 'Impressions', die vind ik ook super. Daarna vind ik het allemaal van dat gezeik worden... 'A love supreme'. Dan krijg je van die goedkope boetiekhandel. Maar ik houd toch vooral van de vroege John Coltrane.

David Murray.

David, daar heb ik mee gespeeld, dat was hartstikke leuk, en ik zou 24 maart ook met hem gespeeld hebben, met Henri Grimes, die 25 jaar zoek is geweest. Maar toen vloog ik naar Addis Abeba voor een maand, met mijn lieve vrienden van de Ex, toen heb ik dat laten prevaleren. Ik vind hem wel een goeie speler, 'Ming' vond ik wel een mooie cd, er zitten verder altijd wel goeie momenten in, maar ik ben er niet helemaal kapot van.

Ik weet nog heel goed dat mijn grote vriend Rudy Koopmans* die al lang niet meer onder ons is, uit New York terug kwam en vond dat David Murray het helemaal was. Want er moest iets nieuws komen na Coltrane. Nou, als ik Sonny Rollins hoor, nu, dan lopen bij mij binnen twee seconden de tranen over mijn wangen. Dat vind ik wel mooi, als je dat bereiken kan. Alle goeie mensen herken je gelijk; dat vind ik het geval met Coltrane, en natuurlijk ook met Rollins.

Welke namen hadden we nou moeten noemen? Want dit zijn alleen maar blazers.

O, ik heb een waanzinnige lijst favorieten hoor. Van wielrijders tot marathonschaatsers of elfstedentochtwinnaars, grote vogelontdekkers, schrijvers...

En andere drummers?

Te veel om op te noemen. De hele geschiedenis. Je vindt maar heel weinig dingen zelf uit. Ik viel wel de eerste keer van mijn stoel toen ik Albert Ayler hier met zijn kwartet hoorde, met Sunny Murray die met breinaalden een beetje op zijn drumstel zat te pingelen, alsof zijn drumstel in een hagelbui stond, dat was verdomde effectief en echt heel erg mooi. Ik zie Sunny nog wel eens, hij doet nog precies hetzelfde, hij kwijlt alleen een beetje meer, en er zit verder geen schot in; ik vind er nou geen reet meer aan. Ik vond het vroeger waanzinnig mooi, de eerste keer, en dat vond ik van Milford Graves ook. Ik heb heel veel drummers ontmoet en goeie vriendschappen mee gesloten, met Elvin Jones, Max Roach, en Kenny Clark, dat vind ik echt het summum van swing. Dus als je die naam had genoemd, of Eddy Blackwell. Of Jan P. Strijbos** of zoiets...

Ed Blackwell is zo iemand die doet eigenlijk alleen maar gewone dingen maar je zit toch de hele tijd te kijken: wat doet ie nou allemaal?! Het lijkt heel simpel!

Nou, maar speel het maar eens. Het is

vreselijk... Hij komt uit New Orleans en daar heb je nog zo'n link met Afrika. Ze spelen bijvoorbeeld niet marsritmes, maar allemaal van die rare crossritmes, ja daar was ik heel dik bevriend mee.

Jij hebt in de zestiger jaren heel erg die vrijheidsontplooiing meegemaakt.
Ja, alles wat wij aan vrijheid hebben uitgevonden in de zestiger jaren lijken we nu met dit kabinet weer in te moeten leveren. Als je over die vrijheid praat dan ben ik het absoluut met je eens.

Maar we hadden het ook over de muziek.
Ik vind vrijheid maar beperkt, jouw vrijheid is een heel andere vrijheid dan die van mij. Wij zullen wel twee referentiekaders hebben die grotendeels passen bij elkaar, maar er zullen ook grijsgebieden zijn, waarvan je je kunt afvragen: is het nou wel zo vrij? Als ik kijk naar de Rote Fabrik in Zürich, daar was een enorme vrouwenbeweging. Ik speelde daar vroeger, bijvoorbeeld met Irene Schweitzer. Dat was zwaar bevochten vrijheid. Wat er dan nu nog van over is...? En kijk, die vrijheid werd geïnterpreteerd in Duitsland, door Peter Brötz[mann], als een groot expressionistisch gebaar. In Engeland was die vrijheid kenmerkend voor een soort pointillisme, tut tut, tiditi, tu tut. Het was verboden om er ook maar een blue note in te spelen of een blues lijn. Waar is die vrijheid dan, zou je kunnen zeggen. In Frankrijk was het totale rococo. Nederland, een raar klein landje, echt zo'n landje van ondernemers. Ik speelde met Misja en met Breuk [Willem Breuker]. Wij deden alles, bij ons mocht gewoon alles: en pointillisme, en schreeuwen, maar ook stil, en ook een beetje raar doen, dat kon allemaal. Dat vonden wij onze vrijheid en wij nodigden die improvisatoren uit Engeland en Duitsland uit om een beetje met ons te blèren. Maar drie maanden geleden heb ik een elpee opgenomen met Peter Brötzmann, een duet. Wij spelen nu vanuit een ander oogpunt, het is enorm poëtisch geworden, die laatste plaat. Heel erg zacht. Dat was vroeger nooit mogelijk. Die plaat 'Machine gun', die heel hoog heeft gestaan ook in de popwereld, als je weet hoe die gemaakt is, dat was een verschrikking! 's Nachts om half vier zat ik in een jazzclub onder dekens te spelen, en moest ik zó hard spelen, ik heb niets gehoord van wat zij gespeeld hebben. Dat was één van de meest besproken platen in die tijd. Het is toch anders geworden, heel anders.

En jij vindt dat prettig?
Ja, anders schei ik er mee uit. Ik luister nooit meer naar wat ik heb gedaan, misschien heel soms. Het interesseert me eigenlijk alleen maar wat ik gá spelen, toch? Als kunstenaar, wat interesseert je nou... Ik heb geen radio of televisie, ik ben een totale Einzelgänger, best ook wel aardig hoor, maar totaal gefocust op mezelf. Dat kan ook niet anders, je moet er uit halen wat er uit te halen is.

Jij hebt nooit noten geleerd?
Noten? Nee, noten zijn om te rapen en te kraken. Ik kan geen noot lezen.

Maar jij bent altijd bij de les, hoe doe je dat?
Ik heb alles in mijn hoofd, ik onthoud dat. Als ik een stuk voor de eerste keer speel, speel ik het altijd fris en de tweede keer zit ik al iets te doen wat ik de eerste keer uitgevonden heb. Ik ken Misja zijn stukken beter dan Misja zelf. Je moet roeien met de riemen die je hebt, en ik had zo'n ontzettende weer-

zin om noten te lezen. Belastingpapieren invullen en noten lezen, dat vind ik ongeveer het ergste wat er is.

Maar hoe doe je dat dan, kan jij bij die stukken zelf wat interpreteren?
Ja, natuurlijk. Het is niet te schrijven wat ik speel, daar moet je natuurlijk voor zorgen. Ik heb eens een auto gehad, een Citroën, zo'n ijsauto, en daar zat alles in wat ik op slagwerkgebied had, nooit denkend van: hoe groot is het podium, wat voor een teringherrie maak je, en wat een moeilijk gedoe. Ik ben gewoon gaan reduceren. Als ik in Amsterdam ben ga ik op de fiets naar mijn werk, met een snaredrum. Ik kan laat komen, ik neem niet veel plaats in op het podium, de bassist is niet kwaad dat je te hard speelt, want je speelt bijna alleen maar op brushes, hij hoeft geen versterker mee te nemen, je kan heel vroeg weer weg gaan, snel inpakken, nog even met de mensen praten, je hoeft geen parkeerplaats te zoeken, noch dat je betalen moet voor een parkeervergunning, maar je moet verdomde goed op zo'n ding spelen om het interessant te houden. Je moet niet zeggen: 'hij speelt alleen maar snaredrum', nee: 'hij speelt snaredrum', want als je het op één trommel niet kan, waarom zou je er dan drie voor nodig hebben.

Toch waren die oude optredens van jou met een zak erwten en een zingende zaag en een Tibetaanse toeter hartstikke leuk.

Oké schat, dat heb ik gedaan, maar ik ga niet iedere keer weer die zingende zaag pakken. Ik heb er van alles mee gedaan; ik heb zelfs met die zaag op een schoolconcert in Oosterbeek een poot onder een ontstemde piano weggezaagd, toen is die piano helemaal gekanteld, dat heeft 1500 gulden gekost, en heb ik nooit meer mogen spelen voor Stichting Het Schoolconcert. Ik had het op een gegeven moment gehad. Een trukendoos, geluidjesmakerij. En dan kreeg je: 'hé, heb je dat nou niet bij je, wat jammer!' Godverdomme, ben ík het nou of gaat het om die dingen? Vandaar dat ik er mee ben opgehouden.

Dus waar gaat het nou om, puur om de timing?
Het gaat alleen maar over timing. Timing en volgorde, vorm. Dat is het. Geluid is bijzaak, ik heb nog negentig kwadraatmeter vol met slagwerkinstrumenten staan, gongs uit Birma, marimba's uit Tanzania, mbira's. Ik wil er niks meer mee te maken hebben, ik ben maar een eenvoudige boerenlul. Zoals een kind. Ik speelde vroeger op van die vierkante blikken van de Amerikanen, met twee houten stokken, daar liep je mee.

*Rudy Koopmans schreef veel over jazz, onder ander het boek *Jazz, improvisatie en organisatie van een groeiende minderheid*, Amsterdam 1977.
**Bekend schrijver van natuurboeken.

Han Bennink is ook te zien en te horen op de onlangs uitgebrachte dvd van een documentaire van Hans Hylkema over Eric Dolphy: 'De laatste sessie'/'Last date', met de muziek van het album 'Last date'. (www.interakt.nl)
Verder zoeken: www.hanbennink.com

HET PARADIJS AAN DE ZONKANT VAN DE STRAAT

André de Raaij

Don't you know that you are free
Well at least in your mind if you want to be
Sly Stone, Stand!

Een zomerse namiddag aan de Theems, bij Waterloo Station. We hebben net het London Eye bekeken, aan de buitenkant - genoeg om vast te stellen hoe treurig Engeland er aan toe is. Dit is een 'volksattractie', zoals het in New Labour-termen heet. Entree: 17.50 pond. Met hamburgertent en Italiaanse koffiebar (1.60 pond voor een kopje, volksprijs!). We zullen de zonsondergang niet meemaken want het openbaar vervoer naar onze verblijfplaats stopt er na achten grotendeels mee. Het mooie weer maakt mij evenwel mild: misschien is een blik op de zonsondergang bij Waterloo echt gelijk aan het paradijs. Er staat in ieder geval een jazzgitarist heel mooi te spelen, geheel buiten het officiële volksattractiecircuit om. Hij doet het zo goed dat je je kunt afvragen waarom hij met de pet voor zijn voeten aan de Theems moet staan spelen. Maar je weet nooit.

Het soulnummer aller tijden voor mij is *Let's work together* van Wilbert Harrison. Op de plaat speelt hij het zoals hij gewend was te spelen in de tijd dat het opgenomen was, 1969. De zanger van *Kansas City* en *Let's stick together* (de oerversie) was enigszins aan lager wal, en trad op als Nikkelen Nelis - als eenpersoonsorkest dus. Het is er aan af te horen, ondanks overdubs, en het maakt het nummer extra krachtig. Ik hoorde de originele versie pas betrekkelijk laat na de hitversie van Canned Heat, en zoals meestal is de 'witte' versie nogal bleekjes ten opzichte van het 'zwarte' origineel - dat dan ook door 'de radiostations' geboycot werd. Het verhaal van mijn dierbare R&B-artiest indachtig zal ik altijd wat in zo'n pet gooien: wie weet of het Wilbert zelf is die daar staat te spelen.[1]
We moeten weg, ik laat mijn schaarse pasmunt in zijn pet glijden, de gitarist zegt iets feitelijk onverstaanbaars en zet alsof hij mijn gedachten kan lezen in wat ik al die tijd hoopte dat hij zou gaan spelen: *Round midnight.* Dat moeten wij in zijn geheel horen! Mijn belangrijkste associatie met swinging London toen Londen echt leek te swingen.

*

Nog steeds moet er een gevecht met de jaren zestig gevoerd worden. De BBC zet op het ogenblik dat ik dit schrijf (ex-)trotskistische kanonnen in om hun neoconservatieve boodschap over die tijd te spuien en nog van een anti-kapitalistisch sausje te voorzien ook (daar blijven het trotskisten voor). 'I hate the sixties!' Die zendschepen waren er niet om swingende muziek te brengen maar om geld te verdienen. En plotseling is dat dan weer een vieze kreet voor de neoconservatief.
Hoe rijk zal Radio Caroline geworden

zijn met een live-optreden aan dek door Jimmy Smith? En dan - *So what?*, om in jazztermen te blijven. *Round midnight* van Jimmy McGriff was in de eerste maanden de herkenningsmelodie van Caroline, het paspoort voor jongelingen in het suffe Nederland tot de echte wereld van R&B, jazz en beat. We schrijven 1964. Het nummer begint met een gitaarsolo waarvan je pas als je het nummer een keer gehoord hebt weet dat het de sleutel is tot - inderdaad - het paradijs, waarin Jimmy op zijn orgel de melodielijn van Thelonious Monk in grote trekken volgt. En achter dit paradijs lag de belofte van de radioprogramma's, of de belofte van de hervatting hiervan om middernacht - vandaar de keuze van dit nummer (ik haalde het maar zelden, te klein nog om zo laat wakker te blijven).

Een dubbele traktatie viel om zes uur 's ochtends te beleven, als Simon Dee na de opening van de uitzending de *Early Show* deed. Zijn herkenningsmelodie was *On the sunny side of the street* van het orkest van Tommy Dorsey met zang van The Sentimentalists. Die volgde dus direct op Jimmy McGriff. Ach, en dan moest alles nog beginnen! Het wonderlijke is dat ik deze spannende muziek van zee niet associeerde met zulke suffe ouwezakkenmuziek als 'jazz'. Was dat niet iets voor sigarenrokende portdrinkende *lebralen*? Of voor mensen die vaag Existentialistisch Bezig waren geweest in de Jaren Vijftig of zo? Jazz maakt vrij? Laat me niet lachen! Dit zijn de Swinging Sixties! Het werd er nu eenmaal niet bij verteld dat de geliefde versie van The sunny side of the street inmiddels al twintig jaar oud was (nu dus zestig) - het was hip in Londen op dat ogenblik.

Op mijn beurt ben ik er pas ruim twintig jaar later achter gekomen dat veel dierbare klanken uit mijn jeugd jazz waren - swing of cool jazz of bop. Die ontdekking ervoer ik als bevrijdend. Hoewel ik intussen de ouwe zak was geworden die ik als vroege tiener (en ook nog wel later) voor ogen had voor jazzliefhebbers, bleek het allemaal mee te vallen.

*

Januari 1991, mijn allerliefste verhuist van Groningen naar Leuven. Op de verhuisautoradio hebben we zoals vrijwel altijd de BBC-World Service aan. Het is de dag waarop de eerste oorlog tegen Irak begon. Toch, in die dagen ging de 'gewone' programmering zoveel mogelijk door, en die hield destijds nog verscheidene muziekprogramma's in. We waren Stad nog niet uit of ik hoorde voor het eerst *The peanut vendor* van Stan Kenton (de opname uit 1947, moet ik er achteraf bij aanvullen). De wereld zou nooit meer hetzelfde zijn voor mij - en dan verwijs ik niet naar de Nieuwe Wereldorde die die dag bij elkaar gebombardeerd zou worden.

De swinging sixties waren - dit vergeet men gemakshalve in *I hate* of *I love the Sixties*-programma's - ook de jaren van Vietnam, Biafra en de opstanden in de Amerikaanse ghetto's na de moord op Martin Luther King. Ze worden er niet minder swingend door, maar juist meer. De revolutie speelde zich af in hoofden - ook in het mijne, en pas achteraf ben ik mij er van bewust geworden hoe groot de rol van jazz daarbij geweest is. Zonder jazz geen Gil Scott-Heron, om een niet onbelangrijk persoon te noemen. En waarschijnlijk geen funk. Of soul. Of R&B. Maakt jazz vrij? In ieder geval op de dansvloer. Of in je hoofd, dus...

*

De officiële apartheid in de Verenigde Staten - het voorbeeld voor blank Zuid-Afrika - is in 1968 bij wetgeving afgeschaft. De scheidsmuren bleven en zijn er misschien nog steeds. Merkwaardigerwijze is de muziek van zwart Noord-Amerika steeds het middel geweest dat de kloof overbrugt, van Dvoøak tot Joss Stone... En meer dan ooit slaat de 'zwarte' muziek aan bij het witte publiek, al zijn het hoofdzakelijk genante genres die succes hebben: slachtofferachtig gejammer dat voor 'gevoelig' (= soulful, denkt men) doorgaat en gangsterrap. Maar daarmee is het laatste woord allerminst gezegd en gezongen. Wat de zwarte muziek in ieder geval in Europa heeft doen aanslaan is de combinatie van ritme en geschoolde stem (geschoold op school of in het kerkkoor). En geschoolde muzikanten!

De eerste generatie begeleidende muzikanten in de soulmuziek heeft het vak geleerd als jazzmusicus. Het duidelijkste voorbeeld hiervan zijn degenen die de Motown-sound gecreëerd hebben, en die (niet) bekend zijn onder de naam Funk Brothers (Earl Van Dyke Six, San Remo Strings, Frantic Strings en Joost mag weten hoe ze verder heten). *Standing in the shadow of Motown* moesten ze, onderbetaald bij de meest geslaagde 'zwarte' onderneming van haar tijd, zo anoniem mogelijk 'bijklussen'. Dit heeft voor een nog steeds niet in kaart gebrachte hoeveelheid muziek gezorgd die voortleeft in de (northern) soulscene in Groot-Brittannië. Of liever: meer dan ooit leeft.

Oorspronkelijk is deze scene het gevolg van het verslomen van de (zwarte) popmuziek vanaf 1968. Men behoorde misschien beter met kruidige sigaret achterover in de kussens te luisteren naar verantwoorde rock. De Britse *working class* reactie in het noorden was hierop: een niet te stuiten vraag naar de dansmuziek van nog niet zo lang geleden. Een dergelijke scene illustreert alle tegenstrijdigheden die aan populaire cultuur verbonden zijn: het escapisme (de *It's a five o'clock world when the whistle blows/no-one owns a piece of my time*-idee); een verlangen dat gewekt is en niet meer gestild wordt door de gangbare media: die muziek wordt niet meer gemaakt/gedraaid op de radio, enzovoort. De undergroundachtige northern-soulscene wordt intussen bespookt door een drang naar moeilijk vindbare platen waarvan de prijzen opgejaagd worden. Toch: een eerbetoon aan de *African American* artiesten, zangers, zangeressen en misschien vooral ook de bandleden.

En dit eerbetoon wordt in feite ook gegeven aan de artiesten van eerdere en latere richtingen, van de echte (rhythm and) blues tot wat nu 'old skool' wordt genoemd, de echte house sound. Er lijkt in alle vluchtigheid ook een zekere tijdloosheid aan de zwarte Amerikaanse muziek verbonden te zijn. Kwestie van kwaliteit, ongetwijfeld.[2]

*

Deze laatste vaststelling moet overigens (nog) steeds bevochten worden. Ter redactie van dit blad neemt men het bijvoorbeeld de socioloog en musicoloog Theodor Adorno zeer kwalijk hoe hij over jazz schrijft: laatdunkend, met racistisch ondertoontje en in ieder geval vol kritiek over het quasi-improviserende dat zo goed ingestudeerd is. Dat laatste lijkt hem het minst te bevallen, terwijl het wellicht het gemakkelijkst te weerleggen punt is: jazzmusici vertel-

len juist met smaak over de streken van collega's die onverwachte wendingen maken waar zij direct op moeten reageren - dat is juist de kunst.
'Negermuziek' - cultuurpessimisten van links tot rechts hebben het tij willen keren of willen dit nog steeds. Toch komt het mooiste anti-negermuziek-commentaar uit 'eigen kring', van de oprichter van de Association of Negro Life and history, Carter G. Woodson. Gospel was het krankzinnige gejank en gesteun van een ontaarde zwarte prediker. En jazz was te erotisch en moest ter wille van de maatschappelijke vooruitgang als een kwaad uitgeroeid worden.[3]
Laten we maar dankbaar zijn dat de maatschappelijke vooruitgang wat dit betreft gestuit is.

NOTEN

(1) Rhythm & Blues: we leven in een mediawereld die aan moedwillige geheugenstoornis lijdt. Dus er moet nog iets uitgelegd worden. R&B was in een bepaalde periode de aanduiding voor zwarte Amerikaanse muziek die niet tot de blues- of jazzparadigmata behoorde. Daarvoor heette het in de gesegregeerde Verenigde Staten simpelweg race music. Later ging het soul heten. R&B is dus oorspronkelijk zwart-Amerikaanse populaire muziek in de periode tot pakweg 1965. De jankerige middle-of-the-road waarin dezer dagen de zanger(es) keelklanken produceert die doen vermoeden dat hij of zij op het punt staat over te geven, vaart nu onder deze valse vlag, omdat we in de bestuurde mediawereld geen geheugen dienen te hebben. Verder: Wilbert Harrison is in 1994 overleden. Maar hopelijk had u al begrepen dat het allegorisch bedoeld was. – (2) Als lid van de vroegere Amsterdamse Soul Squad en nog steeds actief deejay die northern soul in Nederland van de grond probeert te krijgen laat ik mij misschien wat meeslepen. Hiervoor niet al te welgemeende excuses. (3) Suzanne E. Smith, *Dancing in the street – Motown and the cultural politics of Detroit,* Cambridge Mass 2000, p. 121. Het citaat dateert van 1931.

KONSUMINACHTING

DOOR KA



MAUD SAUER:

'Het gaat niet om die ene noot, je denkt in grotere lijnen'

Weia Reinboud en Rymke Wiersma

Maud Sauer studeerde hobo aan het conservatorium en speelde als improviserend musicus in groepen als het Maarten Altena Quartet, het Guus Janssen Septet, het Maud Sauer Kwintet en de internationale vrouwen-improvisatiegroep Canaille. De laatste jaren is het accent verschoven naar het componeren. We zoeken haar op in haar woonboot aan de Amsteldijk.

Als je het woord 'jazz' hoort, waar denk je dan aan?
Een melodie, een improvisatie en weer melodie, dat is voor mij de klassieke definitie van jazz. Maar je hebt ook andere soorten jazz; die noem je geïmproviseerde muziek. Historisch gezien of vanuit andere invalshoeken hebben ze wel met elkaar te maken. Dixieland vind ik géén jazz; dat vind ik pré-jazz.

Borrelt er iets bij je op bij de volgende namen, en zo ja, wat: Bessie Smith...
Ik ben heel slecht in namen, dus ik denk dat je ze gewoon allemaal over kunt slaan.

Charlie Parker...
Mooi – in zijn tijd, prachtig. Maar ik zou zijn muziek niet kunnen spelen, ik heb dat nooit geambieerd, omdat het een soort symfonische muziek is. Je mag wel iets, maar je mag eigenlijk ook weinig.

Eric Dolphy...
Een grote speler. In hun tijd waren het vernieuwers. Een groot deel van wat de mensen nu op de jazzafdelingen van de conservatoria leren, is hetzelfde als wat wij klassieke mensen leerden: het nadoen van. Dat vind ik jammer.

John Coltrane...
Ook een vernieuwer in zijn tijd. Ik zet wel eens iets op en dan denk ik, 't is wel aardig, maar ik ga er niet ademloos naar luisteren. Ik kom uit de klassieke hoek, de jazzafdeling bestond nog niet, en hobo en jazz is eigenlijk al een *mission impossible.* Dat instrument leent zich er niet goed voor: het is aan of uit met een hobo. Met een saxofoon kan je 'dvoevvoevvoevvoeoe' doen, op een hobo is het altijd 'tut-tut-tut-tut'. In de tijd dat ik studeerde had je van die notenmuziek, Ferneyhough. Twintig gedeeld door zes en daar de wortel van, zulke muziek. Daar studeerde je helemaal driedubbel blind op een loopje, en op een gegeven moment dacht ik: als je nu gaat improviseren, dan krijg je datzelfde effect, maar dan veel interessanter, omdat je een soort instantcomposing aan het doen bent. Maarten Altena had een twee-instroom vanuit de jazz en vanuit de klassieke muziek, en zo zijn we eigenlijk begonnen. We schuurden wel tegen de jazz aan, je neemt er wel iets van mee, maar je neemt ook

een heleboel mee van de klassieke moderne en hedendaagse muziek, en dat was interessant.
De kunst vind ik altijd als je improviseert dat je een pad volgt. Je kan best naar links, maar zorg dat je wel weer op die hoofdweg uitkomt. Soms gaat het hartstikke goed, dan is het net alsof je vliegt, en soms zak je tot aan je strot in de blubber weg, dan gaat het helemaal verkeerd, dan kom je daar dus niet meer uit, niet meer op die hoofdweg. Maar dan wordt het vaak juist erg spannend om te kijken hoe je dat oplost.
In het kwartet met Maarten Altena en het Guus Janssen Septet waren we op een gegeven moment zo op elkaar ingespeeld dat er patronen ontstonden. Je hebt natuurlijk een x aantal mogelijkheden, hoog/laag, hard/zacht, snel/langzaam, vals/niet-vals. Maar door ervaring wist je: als hij nu dit doet en ik doe dat, dan gaat dat heel goed werken, dus dan kreeg je toch een soort structuren.

Nog één naam: David Murray.
Dat was wel grappig, Paul Termos, die toen ook in het Maarten Altena Quartet zat, liep helemaal weg met die man. Hij zei: 'moet je nou eens horen'. Het komt wel binnen maar ik heb er verder weinig mee. Het is niet echt mijn muziek.

En waar ligt dat aan?
Misschien de voorspelbaarheid van de opbouw, van de schema's. Wat ze dan daarbinnen doen is heel knap, maar het is heel gestructureerd. En ik was in die tijd juist totaal niet gestructureerd. Ik vond het het allerleukst om gewoon te gaan staan en te kijken waar je uitkomt. We hadden ook zo'n internationale vrouwengroep, Canaille.*
Irene Schweizer op drums en piano zat daar in, verder onder anderen Annemarie Roelofs [trombone], Maartje ten Hoorn [viool] en Lindsay Cooper op fagot. Dat was het ultieme wat ik ooit aan improvisaties heb gedaan. Niks afspreken, alleen met wie, dat was het eigenlijk.

Jouw invalshoek is meer Europees dan Afro-Amerikaans, misschien wel een speciale Nederlandse variant.
Dat weet ik niet, in die tijd was John Zorn in Amerika natuurlijk ook in opkomst, en Rzewski. Dat was begin jaren tachtig, in dezelfde tijd dat ik begon bij Maarten Altena.
Ik studeerde af in '77 en in '79 ben ik er met Maurice Horsthuis zo'n beetje ingerold. En met Bert Koppelaar, dat was ook leuk; een trombonist, die geen noten kon lezen. In 1976 hadden we zo'n anarchistisch clubje bij elkaar met Bert, Gilius van Bergeijk, Maarten Altena en Herman de Wit, en ik dan als broekje van het conservatorium. Ze vonden het natuurlijk belachelijk, dat zo iemand erbij kwam, en dan nog een vrouw ook, en dan nog op een hobo, dat was iets! Tijdens mijn conservatoriumtijd speelde ik ook in een politiek bandje: Eigen Hulp. Daarmee speelden we bij al die bedrijfsbezettingen, samen met het koor Morgenrood. In Eigen Hulp speelden ook meer mannen dan vrouwen. Dat was toen zo, maar nu is dat helaas in dat soort groepen nog steeds zo.

Hoe komt dat toch?! Ligt het aan de sfeer, of aan het soort muziek dat er uit komt?
Ik heb er lang over nagedacht, waar dat nou aan ligt... In mijn tijd waren er ook niet zoveel vrouwen, een paar waren er, en daarom hadden wij natuurlijk ook dat Canaille als tegengewicht. En wat je dan wel meteen in de krant las

was: 'er staan dertien paar verschillende schoenen op het toneel'.

Volstrekt niet ter zake doende opmerkingen.
Ik heb een tijdje een vrouwenkwintet gehad, ook om een beetje tegengas te geven, het Maud Sauerkwintet. Daar hebben we veel dingen mee gedaan, hartstikke goed was dat eigenlijk. Maar je werd er aldoor op afgerekend dat er vijf vrouwen op het toneel stonden.
Ik heb me zelf nooit onprettig gevoeld in groepen met mannen. Bij Maarten Altena was het één op vier. Verder zaten er meestal nog wel een paar vrouwen in de groepjes waarin ik zat. Bij Guus Janssen had je Annemarie Roelofs, dus daar waren we al met ons tweeën en daarnaast zat ik nog in een band van Cor Fuhler, en daar zaten we ook met twee of drie vrouwen. Je werd gevraagd omdat je goed speelde, en dat je vrouw was daar kwamen geen problemen over. Maar je merkte wel dat er overal om je heen mannen waren, en dat is nog steeds zo, als je naar het Bimhuis gaat... daar word ik nog wel eens een beetje moe van.
Muziek maken op niveau is natuurlijk wel topsport. Hoe combineer je het met zorgtaken, voor kinderen als je die hebt, of voor ouders. Ik denk dat vrouwen toch meer geneigd zijn die dingen op zich te nemen.

De muziek van de groep van Maarten Altena, hoeveel procent improvisatie was dat?
Dat fluctueerde natuurlijk. We deden heel losse improvisaties, stukken met improvisaties én geheel uitgeschreven stukken. Een schijf van drie had je dus.

Wat vind je van de ontwikkeling naar steeds meer uitgeschreven stukken?
Dat vind ik wel jammer eigenlijk. Ik vond die improvisatie interessanter. De hedendaagse muziek werd zo steriel op het laatst, er kon geen lachje meer af, allemaal zo serieus, het leek wel op een soort strafkamp als je naar een concert ging; je mocht niet lachen, helemaal niks, als je dat vergelijkt met het oude Bimhuis*... De mensen snakken zo onderhand naar een druppel zweet, of een dubbeltoon, naar iets dat niet helemaal goed gaat, naar een beetje menselijkheid in de muziek.
Die musici kunnen zó goed spelen als ze van die opleidingen afkomen. Wij konden het ook wel, maar niet in die mate, en godzijdank, denk ik ook maar. Ik vond de combinatie altijd heel leuk: de ene dag zat ik in het balletorkest en de andere dag zat ik te freaken. Als ik alleen maar improviseer heb ik de neiging om heel slordig te gaan spelen. Je 'pikte' wel dingen van die moderne muziek. Ik analyseerde bijvoorbeeld een stuk van Maderna. Het gebruik van intervallen, of het gebruik van 'Flatterzunge', van gewone noten of flageoletten, stopte ik in mijn improvisaties. Ik ging van te voren dingen uitproberen. Want het moeilijke van improviseren is dat je denkt: dit heb ik net ook al gedaan. Het gaat erom dat je lijnen uitzet: dit stukje doe ik intervallen, en in een ander stukje doe ik dubbeltonen. Ik maakte een spoorboekje.
Het gaat niet om die ene noot, je denkt in grotere lijnen. Net als het geklodder met schilderen, dan zeggen mensen 'dat kan mijn kind ook'. Dat zeiden ze tegen mij ook wel eens: 'Dat kan mijn kind die net een week op les zit ook.' Dat is niet zo.
Het werkt bij mij goed om te weten wat het is om in zo'n keurslijf van die noten te zitten, maar dat is niet voor iedereen nodig. Die Bert Koppelaar was een fan-

tastisch muzikant, terwijl die geen noten kon lezen. En ik hoop wel dat we weer een beetje terug gaan naar die ongebonden muziek.

Je hebt groepen waarbij alle stukken hartstikke goed klinken, de thema's klinken goed, de improvisaties klinken zelfs ook goed, maar als ze dan 'vrij' gaan spelen is het alsof er geen ritme meer in zit, geen pulse.

Ja, maar het is heel moeilijk om met een groep mensen te gaan staan improviseren. Vreselijk moeilijk, misschien wel het moeilijkste dat er is.

Is dat dan misschien ook de verklaring waarom er toch steeds weer van papier gespeeld wordt?

Ja dat denk ik wel, het is echt een vak dat je moet beheersen. Als je daar met z'n allen staat te improviseren moet je wel een paar keien erbij hebben, wil dat gaan werken.

En het publiek is veranderd, misschien is dat ook wel een oorzaak. Mensen gaan helemaal mee in de stream van zoals nu de maatschappij in elkaar zit. Vroeger had je van die gekken als Bert Koppelaar en Willem Breuker, die deden het gewoon. Dat is nu niet meer. Musici zijn toch beïnvloed door de opleiding, iedereen gekapt en geschoren en heel netjes. Voordat je dan weer 'prrrppk' gaat doen op zo'n ding moet je wel heel sterk in je schoenen staan. Je moet genoeg bagage hebben. Of je moet heel begaafd zijn, dat zijn er maar weinig natuurlijk.

Maar jij komt van de andere kant, uit de klassieke hoek.

Ja, en het was toen nog niet zoals nu, dat je gewassen en gestreken werd. Het was een heel gekke tijd, we deden heel rare dingen. Politiek, Vietnam, er gebeurde veel.

Is dat niet ook iets dat tot de verbraving van de muziek leidt, dat muzikanten denken: dan ga ik maar naar het conservatorium?

Nee, want je moet toch een soort gekte hebben om daar naar toe te gaan, een passie.

De kunst is om die gekte op dat podium te krijgen.

Dat komt wel weer, dat gaat altijd in golfbewegingen, en je ziet nu al van die instituten zoals de Kraakgeluiden**. Er komt wel weer een tegenbeweging. En het publiek heeft er ook behoefte aan; volgens mij moeten die snakken naar zweet.

*Bimhuis, centrum voor jazz en geïmproviseerde muziek, Oude Schans 73-77, Amsterdam (maar gaat verhuizen!) www.bimhuis.nl

**Kraakgeluiden in de binnenstad, elke maandagavond om 21.30 uur, Overtoom 301, kosten 2 euro.

www.euronet.nl/users/fuhler/kraakgeluiden.htm

Ook leuk: Live jazz- en Impro, elke dinsdag van 22.00 uur tot 24.00 uur in Zaal 100, De Wittenstraat 100 in Amsterdam.

Enkele cd's en platen met werk of improvisaties van Maud Sauer:

'Op Stap', Maarten Altena Quartet, Amsterdam 1980 - 'Pisa', Maarten Altena Quartet, Pisa 1981 - 'Canaille', International women's festival of improvised music, rote fabrik, Zürich 1988 - 'Human Noise congress', Wiesbaden 1992 - 'Dobles Mixtes', Cobla La Principal d'Amsterdam, Amsterdam 1999 - 'Ergens/ooit', Maud Sauer (composities bij films en gedichten), Amsterdam 2002.

ONGEWENSTE MUZIEK: JAZZ VÓÓR EN IN DE OORLOG

Rymke Wiersma

Anderhalf jaar geleden werd er door de NPS een zesdelige serie uitgezonden over de geschiedenis van de jazz. Een geschiedenis van gedreven musici die ritmische opvattingen en 'soul' uit blues en gospels combineerden met 'westerse' harmonieleer. Melancholieke en vrolijke of zelfs uitgelaten muziekstijlen wisselden elkaar af. De sociale achtergrond bij die leuke muziek was zoals bekend een zeer wrange: discriminatie en sociale achterstelling van zwarte mensen. Toch waren er naast alle tegenwerking tal van voorbeelden van zwart-witte samenwerking, waarbij muzikanten elkaar wisten te vinden en te waarderen, waardoor je de indruk krijgt dat jazzmuziek (evenals veel andere muziek) tot het betere deel behoort van de door mensen vormgegeven wereld.

Bij het zien van deze serie werd me duidelijk dat de jazz in die tijd met name onder de jeugd een soort explosie veroorzaakte; er werd wild op gedanst, mensen waren door het dolle heen leek het wel. Dit alles ging echter alleen over Amerika. Met het boek van Kees Wouters, een dikke pil van 488 bladzijden, is het beeld aangevuld. Meer dan dat, want dit boek gaat over jazz in Duitsland en Nederland gedurende de tijd voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog, een zeer specifieke situatie. Ging de televisieserie vooral over het wel en wee van de muzikanten, Kees Wouters bekijkt de situatie voornamelijk vanuit de maatregelen van de verschillende overheden.

Het boek begint met een zeer boeiend hoofdstuk over de ontvangst van wat later 'jazz' ging heten door het Nederlandse publiek. Gevluchte soldaten uit de eerste wereldoorlog brachten hun liedjes mee, moderne gesyncopeerde 'songs', in vierkwartsmaat en opgebouwd uit 'chorussen' van 32 maten. Deze stijl werd 'jes', 'jas', 'yasz' en uiteindelijk dus jazz genoemd. Het werd al snel een rage. De mensen hadden genoeg van de 'Wiener Damenkapelle' en de melodieën van Johann Strauss; ze wilden dansen. "De strijkjes werden uitgebreid met een grote trom, voorzien van een claxon en een emaille pannetje, toentertijd genoeg om van een jazzband te spreken." Nadat in de zomer van 1926 het 'symfonische' jazzorkest van Paul Whiteman uit Amerika naar Nederland kwam werd jazz in veler oren respectabeler en werd het ook serieuzer genomen in bladen en tijdschriften.

Maar niet iedereen was enthousiast. Vanuit de hoek van klassieke componisten waren er bijvoorbeeld Matthijs Vermeulen en Willem Pijper die jazz 'oud vuil' vonden en een 'caricatuur van het moderne orkest'. Dan was er de christelijke hoek. Hier ging het vooral om het uitbannen van de invloed van 'wilde volksstammen' en 'negers', 'mulatten' en 'creolen' en andere 'variëteiten huidpigment'. De veroordeling uit conservatieve hoek was unaniem. "Onophoudelijk werden de moderne dansen en de daarmee verbonden jazzmuziek geassocieerd met barbarij, primitieve oerinstincten en erotiek, hetgeen ook negatieve gevolgen had voor

de acceptatie van in concertvorm gepresenteerde jazzmuziek."
Toch verscheen pas in de loop van de jaren twintig het openbaar dansvermaak op de politieke agenda. Volgens het in 1931 gepresenteerde eindrapport van de 'regeerings-commissie inzake het dansvraagstuk' vormden moderne dansen een redelijk gevaar voor de jeugd. Als belangrijkste oorzaak werd genoemd de ver doorgevoerde mechanisering en arbeidsdeling in Amerika, welke leidde tot "levensverarming en oppervlakkigheid, ten koste van oude organische verbanden zoals het gezin, de school en de kerk". Europa diende zich te wapenen tegen de "aanstekelijk werkende levensvreugde van de negers". In de eerste plaats moest de "verwildering van de vrouw" worden tegengegaan, wat inhield dat men meisjes ontraadde aan fabrieksarbeid en dancingbezoek te gaan doen.
Ondertussen waren zwarte muzikanten bij het publiek razend populair. Mensen genoten van optredens van Coleman Hawkins en Kid Dynamite. Een aantal Surinamers maakte gebruik van deze werkgelegenheid. Enerzijds was er dus een rijke schakering jazz- en swingfans, anderzijds was er de angst voor een Amerikaanse massacultuur ten koste van de eigen normen en waarden.
In de jaren dertig groeide het aantal huishoudens met een radiotoestel en een grammofoon, waardoor veel meer mensen met jazz in aanraking kwamen. En dan vooral met de populaire variant ervan: swing. In 1930 kwam er een wettelijke regeling voor het verdelen van zendtijd onder de inmiddels ontstane omroepen NCRV, KRO, VARA, VPRO en AVRO. Zowel teksten als muziek werden getoetst door een controlecommissie. In 1933 besloot deze commissie dat 'de Internationale' en andere socialistische strijdliederen niet langer door de VARA uitgezonden mochten worden, vanwege hun staats- en gezagsondermijnende karakter en ook "omdat ze mogelijk aanstootgevend konden zijn voor de bevriende natie Duitsland." Klassieke muziek was altijd toegestaan, maar voor het 'lichtere' genre werd een lijst samengesteld met 'aanvaardbare grammofoonmuziek': het 'repertoire A'. De omroeporkesten vormden qua bezetting en repertoire een muzikaal compromis tussen het oude en het nieuwe. 'Hot jazz' werd uit angst voor ledenverlies bewust vermeden.
Uiteindelijk lukte het de mensen van het inmiddels in het leven geroepen blad *De jazzwereld* de AVRO zover te krijgen dat er een half uurtje per maand over jazzmuziek gepraat werd, met illustratie van 'zuivere jazz-platen'. De eerste uitzending ging over Duke Ellington. In 1933 werden tijdens een AVRO-uitzending het ritme en verschillende koper-passages van de populaire Nederlandse band 'De Ramblers' weggedraaid. Toch trad in diezelfde tijd een kentering op, de VARA zond datzelfde jaar vier 'Rambler-concerten' uit. Het bleef echter beperkt tot 'soft swing'; 'hot jazz' bleef taboe.
Vanaf het midden van de jaren dertig konden ook in Nederland grammofoonplaten worden geperst. Voor de schoolgaande jeugd bleef de radio de inspiratiebron, maar zodra jongeren over een eigen inkomen beschikten kochten ze liever platen. En omdat daarbij niet zoals bij de omroepen de angst voor ledenverlies een rol speelde was het aanbod hier veel groter. Zo vond toch ook de 'hot jazz' een bescheiden weg naar het Nederlandse publiek.
Tijdens de economische crisis hadden

veel muzikanten moeite om het hoofd boven water te houden. De vooruitzichten waren zó somber dat de Nederlandsche Toonkunstenaarsbond affiches verspreidde met de tekst 'wordt geen musicus'. Op de afbeelding werd een 'blanke' muzikant weggedrukt door twee 'concurrenten': de koffergrammofoon en de 'neger'. Vanaf 1935 mochten horecabedrijven geen buitenlands personeel meer in dienst hebben zonder speciale vergunning.

HETZE

In Duitsland werd jazzmuziek vanaf de jaren twintig al bekritiseerd als "product van respectievelijk Anglo-Amerikaansche negroïde, internationalistische, bolsjewistische en joodsche origine". De muziek werd gezien als oppervlakkig of juist intellectualistisch, en in elk geval als het absolute tegendeel van militaire discipline. Met de NSDAP kwam er in Duitsland helemaal een anti-jazzhetze op gang en vele buitenlandse musici besloten om het land te verlaten. Een half jaar voor de nazi's aan de macht kwamen, was er al een arbeidsverbod voor zwarte muzikanten. Jazz was op twee manieren 'fout' en 'gevaarlijk' vanuit het gezichtspunt van de nazi's: het was 'negermuziek', maar wat minstens zo erg werd gevonden: het kwam uit Amerika, vijandelijk gebied! Een optreden van Louis Armstrong in Berlijn moest worden afgezegd.

De repressie gaat stap voor stap verder. Aan het roer zit Paul Joseph Goebbels in zijn dubbelfunctie als Rijkspropagandaminister en partijpropagandaleider. Hij ontwerpt een complexe hiërarchie waarmee hij het culturele leven tot in de kleinste details kan controleren. Er werd gecontroleerd in café's, danszalen, maar ook bij muziekhandelaren en uitgevers. Alle betrokkenen moesten lid worden van de 'Reichsmusikkammer'. Joden kon het lidmaatschap worden ontzegd. Twee jaar nadat de nationaalsocialisten aan de macht waren gekomen, hadden de meeste joodse jazzmusici Duitsland verlaten. Na de Kristallnacht (november 1938) mochten joden nergens meer optreden. Toch was Goebbels voorzichtiger dan veel fanatieke provinciale partijleiders en ambtenaren. Hij was zich er van bewust dat jazzmuziek bij de bevolking zeer populair was en wilde de mensen niet van zich vervreemden. Ook de economische belangen van de platenindustrie speelden een rol; er werd volop geëxporteerd, ook platen die in Duitsland zelf verboden waren.

Controleurs hadden er moeite mee te beoordelen wat wel en niet door de beugel kon en doordat jazz bij veel jongeren razend populair bleef, lukte het van geen kanten het beluisteren van jazz in te dammen. Er waren feesten en concerten en muzikanten die 'hot' speelden werden met bijval overladen. En wat vooral een probleem vormde: Wehrmachtsoldaten luisterden graag naar de Engelse radio – vanwege de leuke muziek die daar te horen was! Om te voorkomen dat dit nog erger werd, werden er toch wat concessies gedaan. Daar kwam bij dat Goebbels zelf ook wel vond dat de 'Biedermeierzeit' voorbij was.

In Hamburg en andere steden ontstonden alternatieve jeugdbewegingen die zich afzetten tegen de Hitlerjugend. Ze lieten hun haren groeien, liepen in piekfijne kleding, soms zelfs met bolhoed en paraplu. En ze waren wild van jazz. Dat alles was niet zonder risico: in 1942 werd een groot aantal 'swingers' opge-

pakt en opgesloten en sommigen kwamen als politieke gevangenen in Auschwitz terecht.
In Nederland kwam nationaal-socialist en verwoed antisemiet Tobias Goedewaagen aan het hoofd van het 'Departement van Volksvoorlichting en Kunsten' te staan. (Later werd hij ontslagen doordat de door hem aangehangen Groot Germaanse gedachte (SS) zich niet liet verenigen met het nationalisme van de NSB.) Goedewaagen nam op zijn beurt voormalig journalist Jan Govert Goverts in dienst. Beide heren vonden dat wat de jazzmuziek betreft de "staatsbemoeienis tot op heden onvoldoende [is] geweest." Het volk had recht op "goede verpoozingsmuziek".
Hiertoe stelde Goverts de voormalig jazzmuzikant en etno-musicus Van Steensel van der Aa aan. Deze legde een hele lijst met regels aan waaraan amusementsmuziek moest voldoen. Door zijn kennis van muziek beschikte men in Nederland over veel nauwkeuriger omschreven criteria op grond waarvan amusementsmuziek kon worden beoordeeld op de aanwezigheid van 'negroïde en negritische' elementen. In het begin van de oorlog speelden joodse muzikanten nog gewoon door, ook al hingen overal bordjes 'joden niet gewenscht'. Een joodse muzikant maakte mee dat er in de pauze Duitse "oppergoden met dikke onderscheidingen op de kraag" binnenkwamen die het prachtig vonden en de groep uitnodigden om in Duitsland te komen spelen.

'ONGERMAANS'

Ondanks alle regeltjes en verboden draaide de amusementsindustrie het grootste deel van de oorlog op volle toeren. De Duitsers hadden opdracht zich niet al te ongeliefd te maken. De Ramblers bleven lang optreden en met name het dansen in besloten kring bleek moeilijk te bestrijden. Soms werd zo'n feest wel ontdekt en werden de mensen in overvalwagens afgevoerd. Jazz werd door de overheden vaak niet geheel afgewezen: als het maar niet de indruk maakte van 'een joodsche negercultus'. Ook de Engelse taal moest worden geweerd; namen van jazznummers en groepen moesten veranderd worden. De naam 'Ramblers' mocht niet meer, voortaan moest de groep 'Het orkest van Theo Uden Masman' heten. Ook maakte men zich druk om de muziek zelf en mocht bijvoorbeeld een stuk met de toch niet zo jazzy klinkende titel 'Ouwe taaie' niet worden uitgevoerd.
Ondertussen werden joodse muzikanten overal ontslagen. De 'Joodsche Schouwburg', lange tijd de enige plek waar nog opgetreden kon worden en waar joden heen mochten voor muziek en toneelvoorstellingen, werd midden in een toneelstuk gevorderd als doorgangshuis voor joden op weg naar Duitsland. Een groot deel van de joodse muzikanten wist niet aan de deporaties te ontkomen en werd uiteindelijk vermoord.
Surinaamse musici wisten zich nog lange tijd te handhaven. Ze traden op in café's en nachtclubs. Maar ze werden door velen, onder anderen Goverts, als groot gevaar voor de samenleving gezien, met name door hun "slechte invloed op jeugdige meisjes". In 1943 schrijft Goverts: "Ten aanzien van de joden heeft de bezettende macht reeds afdoende ingegrepen, ten aanzien van de negers neem ik zelf maatregelen." Ze mochten niet meer optreden.
Blanke, niet-joodse musici konden hun activiteiten voortzetten totdat ze een oproep kregen voor de arbeidsinzet. Op

15 maart 1943 werden alle niet-'oorlogsnoodzakelijke' bedrijven verordonneerd te sluiten, inclusief danszalen, café's enzovoort. In de tijd van de arbeidsinzet vonden veel musici echter werk in Duitsland, zodat ze niet in fabrieken hoefden te werken. 'Bonafide musici' konden zelfs optreden voor Nederlandse arbeiders in Duitsland.

Na 'Dolle Dinsdag' gold de arbeidsinzet voor alle mannen tussen de 18 en de 50 jaar. Ook Theo Uden Masman moest spitten. Maar niet lang: hij sprak goed Duits en kwam op een kantoortje terecht, waar een kachel was en waar hij ook weer wegkwam doordat hij zogenaamd eczeem had. Een groot deel van de rest van de Ramblers ontsnapte uit het concentratiekamp in Amersfoort, net voordat alle opgeslotenen naar Duitsland werden afgevoerd.

De controleurs hadden het er maar moeilijk mee: wanneer was er sprake van 'hotjazz'? Ze kwamen er niet goed uit; de voorschriften werden massaal genegeerd en belachelijk gemaakt. Toch was de gedachte duidelijk. In de woorden van Goverts was jazz "zuivere negermuziek, door negers al improviserend gespeeld". En dat moest vooral zo blijven, want "deze kunst verstaat de niet-neger niet. Hij improviseert niet, en als hij het doet imiteert hij slechts."

Rekening houdend met de muzikale smaak van zowel soldaten als burgers, tolereerde Goebbels een zekere mate van muzikale vrijheid, de regels werden niet altijd strikt gehandhaafd. Maar voor de NSB-ambtenaren waren overtredingen onaanvaardbaar, concessies tegenover 'ongermaansche muziek' waren taboe. Met fantasietitels, grappen en demonstratieve bijval staken zowel de muzikanten als het publiek de draak met de voorschriften. De bestrijding van ongewenste muziek verzandde in pietluttigheid en ambtelijk onbenul. Een lid van de Nationale Jeugdstorm schrijft na het bijwonen van een concert verontwaardigd: "Ook na de waarschuwing (...) werd het improvisatiegebrul niet minder. Integendeel, Boy Edgar legde er nog een schepje bovenop. (...) Stop met deze massaopzwepingen. Laat toch de Nederlandsche jeugd niet door dergelijk Amerikaansch-Joodsche invloeden verpest worden. Het is droevig aan te zien hoe hier frissche Hollansche jongens en meisjes, prachtig materiaal voor de Jeugdstorm en SS, zitten te wiebelen op negerklanken."

Het hele boek van Kees Wouters getuigt van de reacties en maatregelen om de spontane en speelse kant van de 'menschen' uit te bannen – en van de uiteindelijke mislukking daarvan.

Na de landing van de geallieerde troepen was het enthousiasme voor jazz enorm en was met name het orkest van Masman zeer populair. Nu hield geen sterveling zich meer aan de voorschriften. Integendeel, deze werden "in breeden kringen belachelijk gemaakt". "Desalniettemin", zo besluit Kees Wouters zijn verhelderende boek, "werd de bestrijding van ongewenschte muziek vanuit het departement in Groningen tot aan het eind van de bezetting voortgezet. Zonder het gewenschte resultaat."

Kees C.A.T.M. Wouters, Ongewenschte muziek. De bestrijding van jazz en moderne amusementsmuziek in Duitsland en Nederland 1920 - 1945; SDU uitgevers, Den Haag 1999; ISBN 90 12 08808 9.

Ken Burns, 'Jazz', op dvd te koop, interviews zijn te lezen op www.pbs.org/jazz (sowieso een zeer interessante site over de geschiedenis van de jazz).

HARRY SPARNAAY:

'Om goed te improviseren moet je echt met je oren open spelen'

Weia Reinboud en Rymke Wiersma

Harry Sparnaay (1944) studeerde aan het conservatorium in Amsterdam en is een van de beste basklarinettisten van de wereld. Allerlei componisten hebben zich uitgedaagd gevoeld om stukken voor hem te schrijven: Luciano Berio, Morton Feldman, Brian Ferneyhough, Ton de Leeuw, Theo Loevendie en vele anderen. Het interview vindt plaats op het conservatorium, waar hij nu zelf les geeft, en vooraf aan het gesprek wonen we de generale repetitie bij van het eindexamenoptreden van een van zijn leerlingen.

Wat is het eerste wat bij je opkomt als ik het woord 'jazz' laat vallen?
John Coltrane! Als ik voor lange ritten in de auto zit, dan heb ik altijd cd's met jazz bij me en nooit eigentijdse muziek, ik luister eigenlijk heel weinig naar eigentijdse muziek. Als je er zo lang mee bezig bent... Neem nou de opera die we net hebben gedaan ['Rêves d'un Marco Polo' van Claude Vivier]. We zijn daar in januari al mee begonnen, denk je even in, van januari tot juni ben je constant met die noten bezig om ze maar in je kop te krijgen. Als ik dan naar muziek luister, dan luister ik liever naar John Coltrane, bijvoorbeeld alle oude opnamen met Thelonius Monk. Maar in een bepaalde periode in de jazz is het voor mij geen jazz meer. Dat was radioprogramma: 'Is dit nog jazz?', van de VPRO. Ik heb bijvoorbeeld een opname van Eric Dolphy met een cellist; als je niet weet dat het Dolphy is dan is het een eigentijds groepje dat aan het improviseren is. Goeie muziek, maar als je aan mij vraagt wat ik jazz vind, het toppunt van jazz is voor mij 'Giant steps' van John Coltrane [1959]. Dat ik dat zo goed vind komt ook doordat ik de akkoorden een keer gezien heb, en dan denk ik: hoe kun je nou in dat tempo in die akkoorden improviseren? Daar begrijp ik echt helemaal niets van! Maar dat is dan voor mij jazz.

Een paar namen... Bessie Smith...
Voor mij is het met Bessie Smith hetzelfde als met die dame van 'God bless the saint', Billy Holiday. Ik vind het niet allemaal om te hebben, maar er gaat wel een hele wereld van ellende en treurigheid open; zodra er één zin wordt gezongen weet je al wat voor een leven die mensen hebben gehad. En dat is niet altijd leuk om naar te luisteren, maar wel heel erg fascinerend.

Twintig jaar later: Charlie Parker...
Ja! Charlie Parker, daar heb ik ook platen van. Het is zo jammer dat die mensen zich allemaal kapot hebben gezopen of gespoten. Want dat was wel een tijger hoor. Ik speelde vroeger tenorsaxofoon, en ik had al die stukjes uitgeschreven, en die speelde ik dan. Dat vonden we heerlijk. In de themaatjes die hij maakte kwamen dingen voor waardoor je denkt 'wat zou die man

hebben gedaan als hij wat ouder was geweest?' Maar daar kom je nooit achter, dat is met Coltrane ook zo.

Eric Dolphy...
Dat vind ik een van de geniaalste muzikanten. Niet dat ik nou zeg 'wat had ie een mooie toon op basklarinet', helemaal niet. Ik heb wel de laatste plaat met Dolphy dat hij basklarinet speelt, met Han Bennink*, dat is fantastisch. Dat is de enige plaat, moet ik eerlijk zeggen, waarop hij een toon heeft waarvan ik zeg 'dat is lekker'! Maar hij pakte een basklarinet, een fluit, een altsaxofoon, en het was van een gekke inventiviteit; in drie, vier tellen had hij die hele basklarinet doorgespeeld, alsof het heel normaal was. Ik heb het vroeger wel gespeeld, en ik ben wel een jazzliefhebber, maar ik ben toch een notenspeler, geef mij maar noten. Liefst niet al te gemakkelijk, want ik wil wel klussen, nog steeds.

Waarom wil je noten?
Waarom, waarom, dat weet ik niet. Ik kan me niet voorstellen dat ik mijn leven lang met twee concerto's de boer op ga, wat klassieke klarinettisten soms doen, die hebben Mozart en Weber en die spelen dat twintig jaar. En die verdienen veel meer geld dan wij hoor, maar ik moet er niet aan denken dat ik dat zou moeten doen, dan zou ik ongetwijfeld stoppen.

Nogmaals: John Coltrane...
Ja, ik heb nu weer in mijn auto: 'Cookin' met Miles Davis [1956]. En zodra Coltrane begint te spelen denk ik: ja, dat bedoel ik. Studenten op de conservatoria spelen al die soli uit hun hoofd, want die zijn helemaal uitgeschreven. Als je de techniek vergelijkt met 44 jaar geleden toen ik op het conservatorium kwam..., een stuk dat wij nu in het tweede jaar gebruiken was toen eindexamen solodiploma. Die saxofonisten hier op de jazzafdeling, ik hoor soms vingers gaan, dan denk ik 'jezus, hoe is het mogelijk', maar op het zelfde moment denk ik 'ik hoor alleen maar vingers.' En dat is het verschil met Coltrane. Coltrane heeft heel veel techniek, maar die hoor je niet, je hoort de muziek. Ze vonden in zijn begintijd al dat hij gekke dingen deed, 'poeh, wat doet die rare noten'. Dus die periode van 'Om' en 'Seattle' [beide 1965] kwam niet uit de lucht vallen, je hoorde de noten veranderen. 'Live in Japan' [1966], daar heeft ie een hoop van geleerd, en toen kwamen de andere platen, 'Interstellar space' en 'Expression' , de laatste plaat [beide 1965]. Ik vind het prachtig.

Laatste naam, die leeft nog: David Murray...
Hm, ja. Ik vind dat hij heel gemakkelijk heel hoge noten speelt op die saxofoon. Maar, nou nee. Dan heb ik toch liever iemand die iets moeilijker speelt, zoals de oude Sonny Rollins, die kan je horen zwoegen. Murray speelt alsof hij het heel makkelijk vindt, en zo klinkt het ook.

Murray heeft een soort soul, vind ik altijd. Zegt jou dat wat?
Nee, nee.

Jazz is eigenlijk heel erg zwaar geïnterpreteerde muziek, elke noot krijgt een haakje of een zuchtje of een bochtje of iets dergelijks. Klassieke muziek heeft dat veel minder. Wat vind je daarvan? Mis je dat niet?
Wat ik mis in jazzmuziek, soms, en wat ik wel weer vind als ik de allerlaatste improvisatieplaten van Eric Dolphy

hoor met die cellist, het is heel vaak dynamisch gezien één niveau, er komen bijna nooit extremen in, in het zachte of in het heel harde.

Dit gaat over de luidheidsinterpretatie, maar er is ook de buiging in de toon enzo. Wat Coltrane heeft, een noot heeft altijd aan het eind nog een ditje, een vibrato'tje.
Dat mis je hier? Daar worden de leerlingen juist op getraind: een noot moet strak blijven. Als ik een leerling met een jazzachtergrond heb, dan probeer ik hem te overtuigen dat een toon strak moet blijven. Zoals Theo Loevendie een keer zei: 'je moet het spuug horen rollen op je riet', dat is hier ongeveer het ergste wat er kan gebeuren. Dan moet meteen het riet droog gemaakt worden.

Zit daarin voor jou het verschil tussen lichte en niet-lichte muziek?
Dat zou kunnen. Wat de toonvorming betreft heb ik wel eens opmerkingen als een jazzblazer hier komt. Meestal zeg ik niets over het eindresultaat, want dat is persoonlijk. De jazzmuzikant die ik nu heb wil echt een klassieke basklarinettoon hebben, maar ik heb er ook een gehad die een bijna Ben Webster-achtig geluid wilde hebben. Dat is ongeveer het ergste wat je ons kunt aandoen, dan heb je het riet niet goed bewerkt of je embouchure is niet goed ofzo. Dus dan ga ik wel zo ver dat ik zeg 'dat zou ik nooit doen', maar het is zijn keuze. Ik zou nooit van mij leven zo spelen, nooit, ik vind het vreselijk. Stan Getz die platen heeft gemaakt waarop hij piept, en niet een beetje! Ik vind een verkeerde noot nog tot daar aan toe, maar piepen dat wordt er uit geknipt.
De allerlaatste ontwikkelingen in de jazz en de improvisatietak van de eigentijdse muziek die komen erg dicht bij elkaar. Ik noem het dan geen jazz meer. Het is gewoon muziek. De ene improvisatie vind ik goed en de andere vind ik niet goed, maar dat heb je ook met onze muziek.

Heb jij het zelf niet voelen trekken, die Europese muziek die eigenlijk alleen het idee improvisatie uit de jazz heeft gehaald om dan verder alles te doen wat ze willen?
Nee, ik hoor soms dingen en dan denk ik: dat slaat gewoon nergens op. Wat is improviseren? Is improviseren alleen maar spelen wat je zelf wilt, terwijl je met zes mensen bent? Ik denk het niet.
Ik denk dat improviseren wat dat betreft veel en veel moeilijker is dan van noten spelen. Bij van noten spelen heb je altijd iets over, als jij toevallig niet geïnspireerd bent en je hebt hoofdpijn en je bent misselijk of je hebt te veel gegeten, die noten blijven over. Bij van blad spelen kan het publiek altijd nog denken, nou, leuke noten. Maar met improvisatie kan het nog wel eens pijnlijk uitpakken, zodat je denkt 'jezus wat is dit vervelend'.
Ik denk dat improviseren moeilijk is, en dat het moeilijk is omdat je echt alleen met je oren open moet spelen. Gewoon luisteren, en dat doen een hele hoop muzikanten niet. Dus dan hoor ik wel eens wat van dat spul en dat vind ik dan helemaal niks.

Improvisatie, kom je dat veel tegen, of zit dat bijna nooit in composities?
Het komt weinig voor. Maar als je goed speelt speel je niet alleen maar die noten maar interpreteer je ook, en dat is ook erg belangrijk. Bijvoorbeeld dat stuk van Claudio Ambrosini dat jij zo goed vindt, dat kun je zo spelen, alle noten, maar dan zal niemand overtuigd raken van het stuk.

Is het niet zo dat als je noten voor je neus hebt het toch wat afleidt van de toon zelf? Dus dat er net wat aandacht in het lezen van die noten gaat zitten, die je anders voor interpretatie over zou hebben. Nou speel ik advocaat van de duivel.

Als je het stuk echt helemaal goed kent dan moet dat niet zo zijn. Dan sta je daarboven. We lezen de noten niet echt. Dat kan trouwens meestal ook niet meer, als je zo'n partituur ziet, dat gaat veel te snel, het is meer een geheugensteuntje.

Wat jij zegt over een uitgeschreven improvisatie: ik heb Brian Ferneyhough vaak gespeeld op jazzfestivals. En dan kwamen die jazzmuzikanten allemaal naar me toe en dan zagen ze die noten, die acht vellen, en dan zeiden ze 'hè? heb je dat gespeeld?'

Je hebt natuurlijk wel eens met composities dat je denkt: 'jammer, waarom doet die componist dát nou?' Maar soms heb je een compositie erbij waarvan je zegt: die is honderd procent goed. Of je zegt 'een goed stuk, maar waarom nou dat laatste gedeelte?' Of je krijgt iets binnen waarvan je zegt 'dat doe ik niet'. En dan geef ik het aan een leerling bijvoorbeeld – ik deel altijd alle stukken, ook de goeie hoor – en dan is er een leerling, die heeft een stuk van Morton Feldman gespeeld, waarvan ik dacht mhuh, maar hij heeft het twintig keer gespeeld. En als ik hem weer zie dan zegt ie 'nog bedankt hè voor het stuk!'

Heb je vaak neiging om iets te veranderen in composities van anderen; dat mag niet, hè?

Ik stel wel eens wat voor. Meestal vinden ze het wel aardig wat ik voorstel. De tempi zijn meestal veel te hoog. En dan zeg ik: ik denk dat je dit bedoelt, en dan zeggen ze ja. Dan zeg ik: maar ik speel nu 68 en je hebt 92 opgeschreven. Dan wordt het meteen veranderd. Soms is het aandoenlijk, componisten die denken 'o wat mooi' en dan vergeten ze bepaalde dingen. Ik moet dan bijvoorbeeld wisselen van basklarinet naar contrabasklarinet, en dat moet dan in drie tellen. Erger wordt het als een componist een B en een A schrijft terwijl de basklarinet maar tot de lage C kan.

Spelen met een tape erbij is natuurlijk het absolute tegendeel van improvisatie, het ligt volkomen vast, en het gaat maar voort, vind je dat niet lastig?

Nee, ik vind dat wel een leuke manier van spelen, want je hebt geen enkele vrijheid meer, je speelt, laten we maar zeggen met een 'musicus' die helemaal niet naar jou luistert! Dus je moet nou zó boven de noten staan, dat je maar moet zien hoe je al je problemen oplost en ook nog eens een keer de muziek interpreteert. Dus als je zo'n stuk speelt is dat veel en veel moeilijker dan een Ambrosini of een stuk met slagwerk, want daar zie je elkaar. Zo'n tape gaat meedogenloos door. Je moet niet zes van dit soort stukken achter elkaar doen, daar word je gek van, maar het is wel goed om dit te trainen, ritmisch vast zijn bijvoorbeeld. Dertien maten rust en... boem! gelijk met de tape, als je dat kan, dan ben je ver hoor. En dan hoef je dat niet goed te vinden, maar het hoort er wel bij. Je hebt soms ook dirigenten die niet luisteren, die slaan maar door. Bij zo'n stuk met tape sta je echt negen minuten op scherp, dus veel achter elkaar zou je ook fysiek niet aan kunnen. Je kunt je niet permitteren ook maar ergens aan te denken, zo van die noot was niet echt lekker, dan is je volgende inzet meteen verkeerd.

Mis je geen vrijheid als je al die noten zo hoort?
Ik heb toch het gevoel dat ik behoorlijk wat vrijheid heb. De noten, die zijn gegeven, maar dan heb ik nog zoveel dat ik met dynamiek doe, de manier van aanzetten, de manier van spelen.

Maar over de interpretatie heeft de componist vaak ook nog ideeën...
Als het een goeie componist is heeft hij daar zeker ideeën over. Maar als het dan echt helemaal tegen mijn eigen gevoel is dan probeer ik toch de componist te overtuigen. Ik heb wel eens een stuk gespeeld daar kwam een fis in voor, dat klonk zo gek, voor mijn gevoel moest dat een f zijn. En het gekke was, de componist vond de f ook beter, maar het moest zo blijven.
Die hele hype uit de late jaren zeventig, die periode met supergecompliceerde muziek, zoals die van Brian Ferneyhough, is voorbij. Componisten schamen zich er niet meer voor om lyrisch te doen.

Wat vind jij daar van?
O, ik vind het heerlijk. Maar ik vind het wel belangrijk dat ik die ene periode heb meegemaakt. Het werk van Ambrosini was nooit ontstaan zonder die periode van extremen. De goeie componisten konden dat gebruiken en nu wordt dat gebruikt in een gewoon stuk. Net als bij Coltrane: die periode van 'Om' en 'Seattle' is belangrijk geweest voor wat er daarna kwam.

* 'Last date', Eric Dolphy Quartet, Eric Dolphy met Misja Mengelberg, Jacques Schols en Han Bennink (Hilversum 1964)
Voor een lijst met cd's en andere informatie, zie www.harrysparnaay.com

FREE JAZZ

In *As serious as your life* beschrijft Valerie Wilmer het ontstaan en de ontwikkeling van *free jazz*. Is er dan ook onvrije jazz? Tja... in elk geval hoort bij 'gewone' jazz weliswaar improvisatie, maar slechts binnen het schema, of de toonsoort van een bepaald muziekstuk. Ook bestaan er bepaalde gewoontes over hoe jazz of muziek in het algemeen 'horen' te klinken. Dat vrije jazz (net als anarchisme) niet helemaal hetzelfde is als 'doen waar je zin in hebt' (ook al is het ideaal dit wel altijd te doen) blijkt uit Wilmer's boek. Ze heeft een paar van de bekendste vrije-jazzers centraal gesteld, zoals John Coltrane, Albert Ayler en Ornette Coleman. Ze beschrijft wat deze mensen met vrije jazz hadden of hebben. Onder meer door deze 'persoonlijke' aanpak leest het boek als een prettige mix tussen feiten en analyse aan de ene en een spannend verhaal aan de andere kant. Je krijgt een kijkje in de keuken van het ontstaan van free jazz. Ik kreeg er enkele nieuwe zienswijzen door. En er staan sprekende foto's in!
Het beeld dat bij mij na lezing achterbleef is dat vrije jazz voor Wilmer's 'hoofdpersonen' veel betekende, en dat zij er met overgave en uiterst serieus (en swingend!) mee bezig waren. *As serious as your life*, indeed!
Het boek is nog steeds leverbaar, in elk geval via Serpent's Tail en kost negen pond.
Menno Sijtsma

Valerie Wilmer, *As serious as your life: the story of the new jazz*; Pluto Press, Londen 1977, 1987.

FREE!*

Weia Reinboud

Zoet, militair of spannend, dat zijn de drie manieren waarop muziek geïnterpreteerd kan worden. Zoet is dat muziek van alle stevigheid wordt ontdaan, opgelegde sentimentaliteit, militair is juist dat er strak op te marcheren valt. Spannend is het, vind ik, als je voortdurend op je verkeerde been wordt gezet. Mijn eerste muzikale herinnering is van toen ik vijf was en voor het eerst Schotse doedelzakken hoorde bij festiviteiten vanwege tien jaar bevrijding. Swingen! Terwijl het vermoedelijk militairen waren! Zo zie je dat niet alles is wat het lijkt of schijnt wat het is – en zo is het ook het geval dat heel wat antimilitaristen van de militaire interpretatie van muziek houden.

Mijn vader bemachtigde een van de eerste niet voor profs bedoelde bandrecorders en hij had iets met Afrika. Niet toevallig legde hij dus een verzameling banden met Afrikaanse muziek aan, gekopieerd uit de discotheek van de omroep. Ik werd direct gek op die muziek! Na deze op de doedelzakken volgende kennismaking met spannende muziek in 1960, moest de hele ontwikkeling van de popmuziek wel langs me heen gaan. In popmuziek wordt ofwel gekozen voor de zoete methode, dat de suikerspin je oren ingeblazen wordt, of juist voor de militaire aanpak, met veel noten recht op de tel. Dus hard en vaak beklemtonen van die tel. En boemboemboemboem het wordt aldoor erger, hoor de housemuziek die soms uit de auto van iemand met een zeer gemankeerd ego naar buiten barst.
Heel zelden kan in popmuziek ook de spannende interpretatie gehoord worden, neem de vroege Bob Dylan, maar in de jazz is spanning schering en inslag. Wanneer heb ik met jazz kennis gemaakt? In ieder geval: te laat! Want zo rond 1964 is er in de VARA-studio een aantal heel bijzondere jazzopnames geweest en daar kon je zó heen als publiek. Dat was nog geen kilometer van ons huis vandaan. O, eeuwig zonde. Nu maakte ik in 1969 pas kennis met de jazz, de plaat *Olé* van John Coltrane. Prachtige muziek, maar ik heb er verder niets mee gedaan. Wat later, in 1970 of 1971, zei mijn broer dat ik maar eens mee moest naar de gratis concerten in De Vaart, een cultuurcentrum in Hilversum. Hij wist dat ik van de hele popmuziek niks moest hebben, dus dan dit wellicht. Inderdaad. Avontuur! Niet boemtsjakka het publiek bij de les houden, maar met lichte tikjes op een bekken de tel net vaak genoeg suggereren om het ritme levensgroot aanwezig te laten zijn. Verder speel je overal omheen, want het ritme ligt immers al bij dat bekken, dat hoef je niet meer te benadrukken zolang je niet voor een zaal militairen of andere domoren speelt. Om de tel heenspelen betekent dat je meer ritmische informatie in de muziek stopt. Zie hoe blazers iedere noot een aanzet geven of niet, een zoefje, een haakje, een beetje vibrato of juist heel veel vibrato, of juist niks.
Nog een belangrijk musicologisch punt: alle musici zijn zangers of drummers. Zangers vinden het van het allergrootste belang wélke noot gespeeld wordt, terwijl drummers dat minder kan sche-

len, maar zij willen wel dat iedere noot heel precies op dit of dat moment komt. Ik ben drumster. Welke noot, ach – maar wel op de honderdste seconde precies dáár. Het gaat echt om een of twee honderdsten! Bij de zoete interpretatie van muziek worden noten slapjes neergelegd, bij de militaire aanpak worden ze juist overduidelijk vastgespijkerd. In de jazz gebeurt er veel meer en ook veel meer tegelijkertijd. Bij het drummen neem ik soms een heel lichte stok in mijn rechterhand en een heel zware in de linker, die toch al niet zo vlot is. Dan kúnnen die twee niet meer op de honderdste gelijk komen. Dan mogen ook beide voeten nog als aparte personen hun eigen gang gaan, en zo ontstaat de complexiteit die ik nastreef.
Het onderscheid zanger/drummer heeft overigens niets te maken met of iemand daadwerkelijk zingt of trommels beroert. Iemand kan zingen en toch duidelijk een drummer zijn. Omgekeerd is wat lastiger, maar het komt voor. Bij blazers kan je na een paar noten al horen hoe ze als zanger/drummer te plaatsen zijn, net zoals je bij klassieke musici na een noot of drie, vier kunt horen of ze romantici zijn of niet. Romantici zijn overigens nooit drummers en mijn persoonlijke mening is dat de romantiek, de muziekuitvoeringswijze van de negentiende eeuw, ongeveer het slechtste is wat de mensheid overkomen is. In de muziek dan.

Jazz is overduidelijk een uitvinding van zwart Amerika. Er wordt wel gezegd dat het een kruisbestuiving is van (door de slavernij in Amerika terechtgekomen) Afrikaanse ritmiek met Europese harmoniek, namelijk akkoorden die de (ex-)slaven in de kerk oppikten. Maar dat verklaart totaal niet waarom jazz is wat jazz is. De muziek van de West-Afrikaanse gebieden waar de slaven vooral vandaan kwamen heeft niet die typische jazz-swing, is juist vaak nogal strak (maar wel poliritmisch), zoals de muziek van de Malinke. Elders in Afrika komt wel soepeler swingende muziek voor, zoals bij de Kpelle, de pygmeeën (Aka, Bambuti) of hofmuziek van de Batutsi. Probeer eens opnames van deze muzieksoorten op te snorren, vooral de oudere opnames want onder invloed van de westerse drab die wereldwijd uit de transistors stroomt lijkt de interpretatie achteruit te gaan, ze wordt zoeter (zogeheten hi-life muziek; verkoopt goed aan westerlingen) of juist neigend naar militaire popritmiek (idem). Spijtig spijtig.
Een deel van de ingrediënten van jazz komt vast uit Afrika, maar toch vind ik jazz een heelal op zich zelf. De syncopering, de manier om naast de tel te gaan spelen, die dingen zijn vanaf het begin in de jazz aanwezig (hoor opnames uit de twintiger jaren van Bessie Smith met Louis Armstrong), maar ze zijn helemaal uitvergroot toen de muziek steeds vrijer werd. In vrij korte tijd heeft de jazz een ontwikkeling doorgemaakt waar de westerse muziek eeuwen over gedaan heeft. Van volksmuziek (blues) naar complexiteit (de krankzinnige tempi van Charles Parker – beluister de 'Famous Alto Break') naar vrijmaking van alle stemmen (de late opnames van John Coltrane). Er zijn veel platen die ik prachtig vind, maar de top van complexiteit én vrijheid is voor mij *Interstellar Space* van Coltrane uit 1967, vlak voordat hij op de vreselijk jonge leeftijd van veertig jaar zou sterven. Je blijft je afvragen wat er daarná had kunnen komen, wellicht atonale free jazz? Dat proberen we zelf dan maar, al kan je ie-

mand als Coltrane, die de héle dag speelde, volstrekt nooit benaderen.

Eerst vond ik alleen de vrije muziek mooi en interessant, of soms alleen maar interessant. Later ben ik ook de oudere jazz gaan waarderen, maar dan wel de stevigste, spannendste uitvoeringen. Als ik dan zo eens kijk wat ik in de loop der tijd mooi ben gaan vinden, dan vallen een paar dingen op. Ten eerste dat de jazz voornamelijk een mannengebeuren is. Hoe krijgen ze het weer voor elkaar. Als uitzondering staat Bessie Smith aan de begintijd van de bloei van de jazz, bijna zoals Sappho aan het begin van de klassieke Griekse literatuur floreert. Bessie zingt, instrumentalistes heb je nauwelijks tot aan de tweede feministische golf. Ze zijn er wel, ik denk meteen aan de vreselijk swingende Hammondorganiste Shirley Scott, maar werden niet bekend, of waren, ook in mijn oren, niet al te interessant.
Het tweede dat opvalt is dat al die favorieten van me niet altijd van onbesproken gedrag waren. Heel heel vreemd is het dus dat er prachtige muziek is van Bessie Smith (alcohol), Parker (heroïne), Coltrane (eerst heroïne, later clean maar reli, ook geen aanbeveling), Coleman Hawkins (pooier) of Charles Mingus (vechtersbaas). Hun muziek loopt van zeer ernstig tot buitengewoon vrolijk, hoe kan dat naast al die misstappen? Ik geloof er niets van dat de muziek die kwaliteiten juist heeft vanwege de misstappen van de bedenkers ervan – een dergelijke verklaring gaat te veel lijken op hoe plat marxistische verklaringen in elkaar zitten. Eenvoudig te ontzenuwen theorieën zijn dat, want neem nou Eric Dolphy, een vreselijk goede basklarinettist en… van onbesproken gedrag.
In de jazz zijn alle grote vernieuwingen door zwarten gedaan. Er is wel een stroming waarin de witten ook hun partijtje meeblazen en dat is wat meestal 'geïmproviseerde muziek' wordt genoemd, een bredere term dan 'jazz'. Er is daar veel kruisbestuiving met de hedendaagse gecomponeerde muziek. De gecomponeerde muziek is in de twintigste eeuw bevrijd van alle mogelijke keurslijven, een ontwikkeling die ook in de jazz plaats vond (waarbij de jazz iets achterop liep). Maar de volgens mij goede geïmproviseerde muziek blijft altijd ritmisch schatplichtig aan de jazz. Of omgekeerd gezegd, wanneer vrije muziek de ritmische spanning verwaarloost, vind ik er meteen geen klap meer aan. Voor 'het' publiek geldt misschien hetzelfde, want de vrije muziek heeft een slechte naam gekregen en dat zal wel gekomen zijn doordat er zoveel aritmisch geknij bij zat. Helaas.
Overigens, ruim voor het ontstaan van de free jazz was jazz al orkestmuziek geworden, was de directe verbinding tussen dans en jazz verbroken (al kan je ook op free jazz waanzinnig dansen), waarmee de jazz geen volks-, geen popmuziek meer kon zijn (wat meer over het volk zegt dan over de jazz) en viel er niet veel geld aan te verdienen. Free jazz heeft dus de geweldige eigenschap dat het niet te vermacdonaldiseren valt. Hier is een klein gebiedje, een territoriumpje waar de gladde dienaren van de heilige mammon het nooit voor het zeggen zullen kunnen hebben! Er zijn jazzici die hopen dat jazz weer massale belangstelling krijgt en, zeggen ze, daarvoor zal jazz weer met dans samen moeten gaan. Maar als je hoort wat voor muziek heden ten dage 'dance' wordt genoemd, dan wordt wel duidelijk dat de jazz nooit zo dom zal kunnen worden. En free jazz nog minder.



Free jazz was avant garde, was uiterste avant garde. Na het loslaten van ieder keurslijf is er geen 'vernieuwing' meer mogelijk. Ik zet 'vernieuwing' tussen aanhalingstekens, want ieder stuk free jazz is door en door nieuw. In ieder stuk moeten alle spelers zelf hun vocabulaire kiezen, moeten ze bedenken binnen welke beperkingen ze willen spelen, welke muzikale parameters ze willen gebruiken en wanneer ze daar weer van af willen wijken. De parameter 'vernieuwend' zit daar niet bij, dat is geen culturele maar een historische categorie en in de twintigste eeuw is in alle culturele sectoren de weg van de vernieuwing tot zijn eind afgelegd. In beeldende kunst, muziek, literatuur en ook in de jazz kan nu alles. Mooi! Prachtig! Doen! Genieten!

* Bij dit stuk hoort een web-site. Fragmentjes van mijn favoriete jazz staan op: www.antenna.nl/weia/Jazz.html. Op internet is nog veel meer muziek te beluisteren. Korte stukjes (soms belabberde geluidskwaliteit) zijn te vinden op een Duitse site. Ga bij voorbeeld naar http://www.musicline.de/de/product/Scott%2CShirley/Trio+Classics%2CVol.1/CD///090204924004 en beluister 'Cherokee'. Je kunt op die site honderden, zo niet duizenden andere musici opzoeken.

HELDEN EN CRITICI*

P'tje Lanser

Philip Wilson is mijn held. Mijn drumheld wel te verstaan. Maar al staan er redelijk wat opnames achter zijn naam, literatuur over deze jazzdrummer is nauwelijks voor handen. Gelukkig is er het boek De verboden saxofoon – over muziek en censuur *(2000) van* Vrij Nederland *redacteur Rudie Kagie. Bijna het hele hoofdstuk 'De risico's van een roffel' gaat over mijn held, die door Kagie jarenlang 'met stille bewondering' op afstand werd gevolgd: "Overdaad schaadt, legde hij uit; het spel van veel slagwerkers zou erbij gebaat zijn als ze zichzelf minder krampachtig bij elke maat lieten gelden. (...) Hij gold als een van de uitvinders van de nieuwe jazz. In de jaren zestig maakte hij deel uit van het Art Ensemble of Chicago." Kagie citeert jazzcriticus Bert Vuijsje die in 1979 over Wilson schreef: "Veruit de interessantste drummer uit de eigentijdse jazz. (...) Zijn spel is soms onhoorbaar zacht, laat lange stiltes vallen, maar schept niettemin een ongekende spanning." Het citaat mag inmiddels vijfentwintig jaar oud zijn, het beschrijft niettemin helder waarom Wilson mijn voorbeeld is. Luister bijvoorbeeld eens naar* Low Class Conspiracy, *met tenorsaxofonist David Murray en bassist Fred Hopkins.*

Toen Kagie in de zomer van 1991 in New York huisde, trok Wilson min of meer ongevraagd bij hem in, en was er vervolgens niet meer weg te krijgen. "Hij zat financieel aan de grond. Zijn rijkdom beperkte zich tot twee stokken, die hij altijd bij zich had. Zijn drumstel was allang bij de lommerd beland, in ruil voor een paar honderd dollars die hem kortstondig in de broekzak brandden." Wilson leefde op Kagie's portemonnee en uiteindelijk moesten er agenten aan te pas komen om hem er op te wijzen dat hij maar beter zijn boeltje kon pakken. Een jaar later, in maart 1992, werd Wilson in een *crack house* in Manhattan (New York) vermoord.
De verboden saxofoon gaat echter over veel meer dan Kagie's ervaringen met Wilson. Het onderhoudende boek geeft een prachtige inkijk in wat muziek, en zeker jazzmuziek, oproept bij zowel muzikanten als liefhebbers, en wat het teweegbrengt bij autoriteiten, zij het overheden, critici of moraalridders. Ook moraalridders van anarchistische gezindte hadden het niet op met jazz: "Het anarchistische orgaan *Recht voor Allen* herkende in de publieke belangstelling voor het 'crazy rhythm' een symptoom van maatschappelijke degeneratie: 'Zijn de pedagogen in Amerika niet bij machte de jeugd in gezonde banen te leiden? Prostitutie, verdovende middelen, crazy rhythm, gangsterfilms is het cultuurpatroon waaraan vele jongeren zijn overgeleverd. Het is weinig verheffend'." Baden-Powell was eveneens vies van jazz en maande zijn padvinders: "Weg van de stad en het vuile gedoe van de jazz." Pim Jacobs begon tientallen schoolconcerten met de opmerking dat als jazz netjes en beheerst gespeeld werd, zoals zijn trio het deed, het heus heel fatsoenlijke muziek was. - Waar uitgerekend scholieren natuurlijk op zaten te wachten! - Een hooggeplaatste Egyptische militair die tevens een jazzdrummer was, werd het verboden om nog langer contact te onderhouden

met Kagie. Salah Ragab: "Ik ben er inmiddels achter waarom zoveel mensen een hekel hebben aan jazz. Jazz is de waarheid. De meeste mensen hebben een hekel aan de waarheid."

Voor velen was jazz, zeker in de eerste helft van de twintigste eeuw, synoniem met 'negermuziek'. In het boek *Black music, white business – illuminating the history and political economy of jazz* (1998) wil historicus en jazzcriticus Frank Kofsky aantonen dat "de fundamentele tegenstelling in de jazz wereld [..] die tussen de zwarte kunstvormen aan de ene kant [is], en het witte bezit van de middelen voor de distributie van de jazzmuziek aan de andere kant." Of in de woorden van de door Kofsky vaak aangehaalde tenorsaxofonist Archie Shepp: "Jullie bezitten de muziek en wij maken het." In zijn openingshoofdstuk zet Kofsky zich sterk af tegen Nat Hentoff, een andere jazzcriticus, en in het algemeen tegen "de overgrote meerderheid van andere witte schrijvers over jazz". Want, stelt de ook witte Kofsky, om de hedendaagse praktijken te begrijpen moeten ze in historisch perspectief geplaatst worden en moet in het achterhoofd worden gehouden hoe de witte eigenaars 'hun' zwarte arbeiders volledig verachtten. De overgrote meerderheid van de jazzcritici doet dit echter niet, sterker nog, ze wijzen deze invalshoek vaak resoluut af.
Kofsky komt met voorbeelden van muzikanten wiens platen goed verkochten, maar die er zelf geen grijpstuiver aan over hielden. Zo betaalde platenmaatschappij Columbia Records, die later CBS werd en nu Sony heet, tussen 1930 en 1940 geen royalty's uit aan jazzzangeres Billie Holiday. Met deze voorbeelden in het achterhoofd schrijft Kofsky: "Ik heb slechts een klein deel van het bewijs geleverd dat laat zien dat het patroon van uitbuiting van zwarte muzikanten reikt van de twintiger jaren tot op de dag van vandaag." Eigenaren van platenmaatschappijen proberen volgens hem consumentenvraag te creeren en die op elke mogelijke wijze in de hand te houden. Artiesten hebben niets in te brengen bij het productie- en distributieproces en de controle van de bezittende klasse daarover geeft haar vrijwel onbeperkte macht over het leven van de jazzmuzikant. Alleen bekende musici zijn niet weerloos in hun handen. Heden ten dage, stelt Kofsky, worden jazzmusici ongeacht hun huidskleur door de platenindustrie uitgebuit.
Jazz, schrijft hij verder, is nooit als culturele equivalent van Europese muziekkunst beschouwd. Platenmaatschappijen hanteren een dubbele moraal, door slecht verkopende klassieke muziek wel op de markt te houden, en evenzo verkopende jazz niet. Kofsky vindt dat ook hier de kleinere oplages zouden moeten worden bekostigd uit de verkoop van populaire uitgaven.
Black music white business vormt met het dikkere *John Coltrane and the jazz revolution of the 1960s* (1998) een tweeluik. Het laatste is een uitgebreide en herziene versie van het in 1970 verschenen *Black nationalism and the revolution in music,* Kofsky's dissertatie aan de universiteit van Pittsburgh. Hierin herhaalt hij zijn stelling dat een ieder die de jazz van zwarte musici in termen van de geschiedenis van de slavernij interpreteert noodzakelijkerwijs gebruik moet maken van concepten en ideeën die in de breedste zin zijn afgeleid van het marxisme. Kofsky is een overtuigd socialist, die het opmerkelijk vindt dat zijn even-

eens witte vakbroeders niet of nauwelijks geschoold zijn in muziektheorie noch toegewijde kenners zijn van de marxistische historische analyse. Het is daarom niet verwonderlijk dat Kofsky's uitgever, Pathfinder, werken van Marx, Lenin, Engels en Castro in haar fonds heeft. Vandaar dat deze jazzcritici, volgens Kofsky zelfs dogmatisch, over het hoofd zagen dat de opkomst van *bebop* meer was dan een verandering van muzikale procedures. Het was een muzikaal vehikel waarmee zwarten de onvrede met de status quo uitten. Jazz is volgens hem een van oorsprong Afrikaans-Amerikaanse muziekvorm mét politieke intenties. Hij haalt hiervoor wederom Archie Shepp aan, die sympathiseerde met wat Kofsky 'bevrijdingsstrijders' noemt als Ho Chi Min en Fidel Castro (sic): "Omdat jazz als muziek zelf ontstaan is uit onderdrukking, ontstaan uit de slavernij van mijn mensen." Met zijn tweede boek zegt Kofsky dat hij een overdadige hoeveelheid bewijs aangedraagt voor zijn bewering dat de meerderheid van de bekendere jazzcritici niet alleen onwetend, maar zelfs vijandig staat ten opzichte van een sociale interpretatie van de zwarte jazz.
Kofsky heeft echter ook zijn helden. Naast Malcom X, aan wie het laatste hoofdstuk van het boek gewijd is, ziet hij saxofonist John Coltrane als de grootste Amerikaan die ooit heeft bestaan, al was hij voor het jazz-establishment 'just another nigger'. Jazzcritici stonden toentertijd zeker vijandig ten opzichte van Coltrane's muziek: "Coltrane en Dolphy [basklarinettist, PL] lijken een anarchistische richting aan hun muziek te willen geven die alleen maar getypeerd kan worden als anti-jazz." Ondanks deze hoon had niemand in de jazzgeschiedenis, meent Kofsky, zo'n morele autoriteit als Coltrane; hij had een bevrijdende invloed op deze muziekvorm. Maar met zijn dood op veertigjarige leeftijd stagneerde ook de ontwikkeling van degenen die kracht uit zijn ideeën hadden ontleend.

Kofsky's tweeluik gaat eigenlijk over twee zaken. Dat jazzmusici in het verleden schandelijk uitgebuit werden en dat racisme daar een factor van belang in is geweest, is iets dat buiten kijf staat. De andere is dat de meeste jazzcritici oerconservatief zijn – in Kagie's De verboden saxofoon zijn daar ook voorbeelden van te vinden - en belang hebben bij het handhaven van de status quo, omdat zij daar voor hun broodwinning zelf afhankelijk van zijn. Over dat laatste valt echter wel degelijk te kijven: critici kúnnen jazz vanuit diverse denkkaders benaderen, iets dat in Kofsky's belevingswereld blijkbaar onmogelijk is, omdat de marxistisch historische analyse volgens hem superieur is en ook toegepast moet worden op de geschiedenis van de jazz.
Om beide stellingen te onderbouwen, interpreteert, suggereert en samenzweert Kofsky er naar mijn gevoel lustig op los en zet hij jazzmusici neer als weerloze slachtoffers van een verderfelijke muziekindustrie. Als interviewer poogt hij met de vraagstelling de antwoorden te krijgen die zijn gelijk zouden moeten bevestigen, iets dat in het interview met Coltrane overigens niet echt wil lukken, want die antwoordt daarop vaak met 'ik weet het niet' of 'het zou kunnen'.
Dit alles maakte Kofsky's boeken, in tegenstelling tot De verboden saxofoon, tot vermoeiend en soms zelf irritant

vervolg op pag. 59

PINGELEN EN TOETEREN

Rymke Wiersma

Ik zal een jaar of vijftien zijn geweest. De piano- en blokfluitlessen waren op een dood punt beland. Even oefenen vlak voor de volgende les was alles dat ik kon opbrengen. In plaats van etudes te spelen zat ik vaak aan de piano zomaar wat te verzinnen. 'Pingelen' noemde mijn moeder dat, en een deftiger woord was het misschien ook niet waard. Anders klonken de improvisaties van een oudere neef die Bach moeiteloos over liet gaan in boogiewoogie en andere niet-klassieke stijlen. Dat wilde ik ook! Na een tijdje kreeg ik mijn zin: een andere leraar op de muziekschool, een waarvan werd gezegd dat hij ook thuis was in de 'lichte muziek'. Helaas speelde deze aardige man inderdaad licht in de niet-zo-beste betekenis; romantisch, zwijmelig, kortom het leek in de verste verte niet op de improvisaties van mijn neef en het is dan ook niet veel geworden dat jaar. De pianoleerboekjes van Oscar Peterson bevatten ongetwijfeld leuke stukjes, maar ik bleef hangen in een schoolse interpretatie, en mijn leraar inspireerde mij niet, in tegendeel, het ging mij tegen staan.

In de platenkast van mijn ouders vond ik een elpee van Dave Brubeck en eentje van het Modern Jazz Quartet. Allebei mooie maar nogal keurige jazzmuziek die mijn hoofd niet op hol bracht, zoals de muziek van Bach, Strawinski en het boogiewoogiegeïmproviseer van mijn neef dat wel deden. Voorlopig was dit al mijn platenkennis van de jazz. In popmuziek was ik muzikaal niet geïnteresseerd. Als het goed was kon je er lekker op dansen op feestjes en verder ging het om buitenmuzikale dingen als de inhoud van de teksten, hoe vaag meestal ook, en vooral om de mate van onaangepastheid en opstandigheid van de muzikanten. Het spraakmakende deel van de popmuziek had in de jaren zestig veel, zo niet alles te maken met opstandige jeugd en waarschijnlijk komt het daardoor dat oudere popsterren, zoals de Rolling Stones, door veel mensen nogal potsierlijk worden gevonden als ze, de zestig reeds gepasseerd, nog met flitsende kledij en hippe gitaar op de planken staan.

Wie lachte er om de oudere Miles Davis? Of om de pianist Eubie Blake die op zijn 98ste nog optrad en een prachtige ragtime speelde? Een jaar of vijftien geleden zag ik een optreden van de saxofonist Willis 'Gatortale' Jackson. Hij was de zestig nog niet gepasseerd, maar na een hartaanval was hij zo verzwakt dat hij elke tien minuten een tijdje moest pauzeren. Het deerde niemand, in tegendeel, de achting steeg er juist door. De drummer Sunny Murray (68) treedt nog altijd op, soms kwijlend van inspanning, maar muzikaal op hoog niveau. Sonny Rollins is nu 74 en gaf laatst een concert waar zeer lovend over gesproken werd. Jazz is niet leeftijdgebonden, omdat het bij jazz veel meer dan bij popmuziek om de muziek gaat.

Voor het feit dat 'de jeugd' in de jaren zestig massaal van jazzmuziek naar popmuziek overstapte kwam ik overigens een redelijke verklaring tegen in het artikel 'Haalt de jazz de eenentwintigste eeuw?' van J. Bernlef. Tot aan de jaren veertig ontwikkelde de jazz zich binnen het kader van de amusements-

muziek; tot en met de swingperiode gingen jazz en dans hand in hand, aldus Bernlef. Maar ondertussen was er een emancipatie op gang gekomen waardoor de scholing van zwarte jazzmuzikanten toenam. Zij wilden dat hun muziek niet alleen gebruikt werd, maar ook beluisterd. Van entertainers ontwikkelden ze zich tot kunstenaars. Dit leidde in de jaren veertig tot de bebop: een ontwikkeling in de richting van gecompliceerdere harmonische en ritmische structuren dan in de voorafgaande swingperiode. Het loslaten van de 'beat' maakte de muziek steeds minder geschikt om op te dansen. "Daarmee vervreemde de jazz zich van een groot deel van het publiek dat zich massaal tot de popmuziek wendde."[1]

Hoewel vooral de jazz als kunstmuziek me interesseert ben ik ook de oudere, 'dansbare' jazz de laatste jaren gaan waarderen. Dansbare jazz klinkt feestelijk, speels en vrolijk. In tegenstelling tot veel popmuziek klinkt jazz nooit agressief. Ook 'heftige', voor velen moeilijk in het gehoor liggende free jazz klinkt weliswaar alles behalve bedaard, meestal uitbundig, soms chaotisch, maar steeds is er die losheid in de ritmische onderlaag.

Ik denk dat het in 1975 was dat ik voor het eerst muziek van Iannis Xenakis hoorde. Een moderne componist, geen jazzmusicus, maar wel iemand met een stijl die me aansprak. Dit klonk in elk geval 'stevig'; lekker complex, geen romantisch geneuzel. Een nadeel was dat het wel erg ver afstond van mijn technisch kunnen. Ik was nog steeds met mijn pianospel niet veel verder gekomen dan wat eenvoudige politieke liederen en dromerige stukjes improvisatie. Voor de grap improviseerde ik sindsdien ook wel eens 'Xenakis', dat wil zeggen: ik speelde er woest op los. Tijdens een weekend in Antwerpen hoorde ik vanuit een zaaltje waar ik toevallig langsliep precies de muziek die ik zelf zou willen maken. Helaas mocht er niemand meer naar binnen. Later kwam ik er achter dat deze fantastische pianist Fred van Hove heette – maar op de elpee *Verloren maandag* die ik uiteindelijk te pakken kreeg stonden helaas niet de complexe en heftige improvisaties die ik vanaf de straat gehoord had en waarvan ik zo onder de indruk was.[2]

Toen ik in 1980 Weia leerde kennen werd al snel duidelijk dat we allebei zeer geïnteresseerd waren in muziek, zowel in het beluisteren en van commentaar voorzien, als in het zelf maken van muziek, ook al was dat laatste dan bij mij nogal in het slop geraakt. Noord-Indiase sitarmuziek, minimal music en Afrikaanse trommelmuziek vond ik prachtig. De muziek van de Pygmeeën was misschien nog het meest inspirerend. Met slechts gebruik van stem en handengeklap bereiken zij een sfeer die zowel ijl en mysterieus is als aards gezellig. De swing is licht en subtiel, nooit zwaar of 'wulps' zoals dat bij sommige andere Afrikaanse jazz het geval kan zijn, maar vooral bij gospelmuziek en soul (waar ik overigens af en toe ook erg van houd).

Jazz zag ik in die tijd als iets voor bezadigde lieden. Maar de meer of minder abstracte jazzy solo's op baritonsaxofoon waarmee Weia in die tijd af en toe optrad, spraken mij erg aan en ook de platen van saxofonisten als Albert Ayler, Hamiet Bluiett en vooral ook de dansend spelende David Murray kon ik erg waarderen. Het was duidelijk: dit was noch licht noch oubollig, jazz kon dus indringend en interessant zijn!

In diezelfde tijd nam Weia me mee naar een optreden van de Oktopedians, het workshoporkest van Herman de Wit waarin zij een tijd had gespeeld.[3] Bij Herman de Wit was iedereen welkom, zelfs al speelde je maar één noot. Het ging er om te leren die noot ook echt helemaal te spelen, op jouw manier, eigenwijs en met aandacht. Herman de Wit was een fantastische workshopleider, die het voor elkaar kreeg het beste uit iedereen naar boven te halen en tevens bereikte dat het samenspel nooit saai klonk. De Oktopedians klonken dus ook die avond als een enorm gezellige swingende chaos, waar het speelplezier vanaf knetterde. Ik vond het anarchistische muziek, en die avond was het wellicht dat ik besloot om een blaasinstrument te gaan spelen.

Althans, iets anders dan blokfluit. Naast sonates van Telemann en dergelijke improviseerde ik daarop veel, maar voor jazz leek de blokfluit me toch te iel. Mijn oor viel op de basklarinet. Natuurlijk kwam dat door het horen van de adembenemende Eric Dolphy, op de in dit nummer al genoemde plaat *Last Date*, en op platen van de bassist Charles Mingus. Maar ook door de abstract klinkende solo's van de heel wat minder bekende bas- en contra-altklarinettist Walter Zuber Armstrong.

De tweedehandstoeter die ik bij Hampe in Amsterdam kocht was vooral in het hoog zeer moeilijk te bespelen, maar ik was enthousiast en speelde dagelijks tot ik er trillende wangspieren van kreeg. Ik had geen les, maar met hulp van Weia, die op muziekgebied geheel autodidact was, redde ik me aardig. Al snel speelde ik mee in haar vrouwensaxofoongroepje Saxfo, en natuurlijk ging ik elke maandagavond naar het Bimhuis in Amsterdam voor de workshop van Herman de Wit. Later speelde ik nog een tijd mee in de succesvolle vrouwenbigband The Ladies of Swing, opgericht door Eva Bouman, een zeer toegewijde saxofoniste. Helaas was de manier waarop Eva de 'Ladies' leidde een heel andere dan die van Herman bij de Oktopedians. Het was minder rommelig, er werd minder geïmproviseerd, en ik haakte al gauw af.

Ondertussen hadden we in Utrecht met een paar vrouwen de vrouwenblaasgroep 'Ulukhamba' opgericht.[4] Onze inspiratiebron hierbij was Urban Sax, een grote Franse saxofoongroep die indruk wekte door simpele, door herhaling indrukwekkende basloopjes en melodieën. Deze muziek leende zich goed voor 'de straat'. We speelden met Ulukhamba tijdens de grote anti-kruisrakettendemonstratie in 1983, bij acties en manifestaties, maar ook in vrouwenhuizen enzovoort. De muziek sloeg aan, we hadden een zeer eigen geluid, maar na pakweg twee jaar waren we op een punt beland dat de muzikale wegen te ver uiteen gingen.

Al voordat ik de basklarinet had ontdekt had ik met Weia samen opgetreden, en wel op twee piano's. We ontwikkelden daarop al improviserend met weinig techniek een heel eigen stijl. Er waren maar weinig jazzpianisten die me langdurig bevielen. De solostukken van Sun Ra[5] waren me uiteindelijk toch te romantisch. Cecil Taylor vond ik een verademing maar daar miste ik toch weer de 'vette' soul.[6] In het Cantoraat in Utrecht bleek een ruimte te zijn waar zowel een vleugel als een piano stond. Daar ging ik van tijd tot tijd heen om wat te 'pingelen'. Toen Weia me een keer kwam halen, speelden we voor de grap even samen en dat was zo verras-

send dat we dat jarenlang zijn blijven doen. Zo kwam het dus dat er op een vrouwenmuziekfestival in Rasa in Utrecht speciaal voor ons twee piano's stonden, waarop we zonder ook maar een enkele afspraak te hebben gemaakt een aantal stukken speelden.

Toen ik mijn draai gevonden had op basklarinet zijn we ook samen gaan 'toeteren' (Weia was inmiddels overgegaan op tenorsaxofoon), daarnaast hadden we wat fluitjes, trommels en een kalimba (duimpiano), en met dat alles traden we gedurende heel wat jaren veelvuldig op onder de naam Atalanta. We hebben al met al honderden keren opgetreden, en dat is vooral te danken aan de 'tijdgeest': alles wat 'experimenteel' en 'anders' was stond in een goed daglicht, mensen waren er nieuwsgierig naar, bovendien stond het feminisme begin jaren tachtig (natuurlijk van de vorige eeuw) in volle bloei en was er bij wijze van spreken al bij voorbaat enthousiasme voor vrouwen die niet-traditioneel-vrouwelijke instrumenten bespeelden, zoals met name de lagere saxofoons en zo'n onbekende lage toeter als de basklarinet.

Naarmate de jaren verstreken merkten wij in de vrouwencafé's, de COC's en de vrouwenhuizen waar wij kwamen meer reserves. De sfeer werd consumptiever. 'Kunnen jullie niet een eenvoudig bluesje spelen?!'

In 1984 stapten Weia en ik de studio van Max Bolleman in Monster binnen en improviseerden vier stukken op twee vleugels en vijf op basklarinet en tenorsaxofoon.[7] Gaandeweg kwamen er minder optredens, en kozen we ervoor om nog vrijere muziek te gaan maken. Met P'tje op drums en af en toe op trombone of met stemgeluid, soms nog anderen erbij. We organiseren af en toe een huisoptreden, een enkele keer treden we op op het Utrechtse SJU-podium en we hebben enkele cassettebandjes en cd's uitgebracht. Ondertussen hebben we zo'n eigen stijl dat die moeilijk te combineren is met anderen, hoewel we een leuke cd gemaakt hebben met de bassist Tony Overwater.[8]

We spelen niet van papier, en niet op akkoorden, de muziek heeft vaak de ernst en ingetogenheid van modern klassieke gecomponeerde muziek, en/of de heftigheid van free jazz. Geen technische hoogstandjes. Een goede techniek is mooi meegenomen, maar blijft een middel en zou nooit het doel moeten zijn in de muziek. Al speel je maar één toon, daarmee is muziek al mogelijk... Dan zitten we natuurlijk nog wel met de vraag: wanneer is die toon goed, wat is mooi, wat is goed, of is dat alleen een kwestie van smaak? Over smaak valt natuurlijk niet te twisten – maar dat hoeft geen dooddoener te zijn in het uitwisselen van ideeën over vrije muziek!

Laat ik eindigen met een paar rake uitspraken van slagwerker Milford Graves in het boek *De nieuwe jazz*[9]: "Mijn manier van spelen gaat uit van wat ik het natuurlijke standpunt noem. (...) De mensen hebben zich al zo lang alles voor laten schrijven. Het ging altijd zo dat er iemand naar je toe kwam en zei: 'nou moet je dit doen'. (...) Een hoop mensen zijn daar bang voor. De geest die zegt: 'Ik ben de leider' is daar bang voor. Maar op deze basis, wanneer iedereen zichzelf werkelijk zou leren kennen, zou iedereen muzikant zijn, omdat er dan geen werkelijk geldige maatstaven voor goed en verkeerd zouden bestaan. Daarom willen een hoop mensen ook niet dat dit werkelijk zou gebeuren."

NOTEN

(1) J. Bernlef: *Haalt de jazz de eenentwintigste eeuw?*, Amsterdam 1999. Een heel leuke en interessante bundel. Een ander boek van Bernlef over jazz heet *Perfectie met een gaatje* (Utrecht, 1981). Uit het gelijknamige artikel: "Dat gaatje heet 'verlangen'. Er wordt in jazz niet gestreefd naar het absolute, naar een einddoel, maar naar een toestand die in beweging blijft en waaruit zich steeds weer iets kan ontwikkelen." – (2) Ik heb inmiddels een mooie dubbel-cd: Fred Van Hove, *Flux*, 1998 (potlatch@worldnet.fr). - (3) Eva Bouman, *Workshops, opkomst en ontwikkeling*, Zeist 1978. Dit boek zal vermoedelijk alleen nog tweedehands te krijgen zijn. Een citaat: "In de open workshop van Herman de Wit waren er bij de start geen vrouwelijke deelnemers; in september 1972 kwam mijn zuster Ruth erbij en enkele maanden later ikzelf. Wij waren lange tijd de enige vrouwen daar. De houding die Herman de Wit tegenover ons aannam was altijd goed, zij het soms wat giechelig; ook de deelnemers reageerden prima, al moesten sommigen eraan wennen dat de vrouwen evenveel of meer wisten van jazz, waarvan zij dachten dat het hún specialisatie was. In de periode 1973-75 kwam er af en toe een enkele vrouw bij; meestal zaten we met drie of vier vrouwen op een groep van twintig, dertig, veertig muzikanten. In het seizoen 1975-76 en daarna zijn er ineens vrij veel vrouwen bijgekomen; momenteel bestaat het workshoporkest voor ongeveer de helft uit vrouwen." Eva Bouman componeerde zelf een aantal stukken voor de Oktopedians, waaronder 'Mars van de antifascisten'. Eva Bouman overleed in juli 1989, 45 jaar jong. Herman de Wit stierf zes jaar later (1995) op 63-jarige leeftijd. Hoewel hij zelf een uitstekende jazzmuzikant was (alt- en tenorsaxofonist) trad hij steeds minder op met zijn eigen Herbie White Combo en stak hij het grootste deel van zijn tijd in het workshoporkest de Oktopedians en in het leerorkest voor gevorderden, de Boventoon. Er word wel eens gezegd dat niemand onmisbaar is, maar eigenlijk was Herman het wel: de vrolijke en gedreven manier waarop hij beginners én gevorderden leerde samen te spelen was uniek! – (4) 'Ulukhamba' is een woord in het Zulu en betekent zowel 'aarden pot' als 'opstellen in een halve cirkel'. Het woord 'pot' vonden wij wel treffend daar wij een uitgesproken lesbische vrouwengroep waren. Ook de halve cirkel was van toepassing, omdat wij met acht, negen of tien vrouwen zo gingen staan bij optredens. – (5) Op de website van *AS*-medewerker Siebe Thissen staat een stukje over Sun Ra naar aanleiding van een boek over Crooswijk van Jeroen Bodewits. Het heet 'de sterren van de laanzichtstraat', zie www.siebethissen.net (sectie Kunst & Theorie). – (6) Er is een mooie dubbelelpee van Cecil Taylor met drummer Max Roach uit 1979. – (7) Deze opnames staan op de plaat *Potten op vleugels*. De minimale oplage voor zo'n plaat was 500 en ik weet nog hoe zorgelijk Max Bolleman ons toesprak, want hij wist hoe slecht dit soort niet-geijkte muziek verkocht. We hebben er echter nooit spijt van gehad; de enkele tientallen platen die we nog hebben zijn collectors items geworden, alleen al om de mooie gezeefdrukte hoes met een door Weia gekalligrafeerd gedicht over vrije muziek. – (8) Deze cd en onze andere muziek is te horen via de website van Atalanta: zie (en hoor) www.antenna.nl/atalanta. Zie ook *De AS 145*, die geheel aan Atalanta gewijd is (daarin echter vooral aandacht voor de ideeën en de uitgave van boeken). – (9) Bert Vuijsje, *De nieuwe jazz, twintig interviews* (onder anderen met Sonny Rollins, Sun Ra, Charles Mingus, Han Bennink, Willem Breuker, David Murray), Baarn 1978.

ANARCHIE OP DE TROMPET

John Fordham*

Charlie Haden luisterde op een avond in zijn auto naar het nieuws. Op bevel van president Nixon bombardeerde de luchtmacht van de Verenigde Staten Vietnams buurland Cambodja. Als individu voelde Haden zich machteloos – maar als muzikant was hij ervan overtuigd dat hij tegengeluiden kon oproepen, die wellicht invloed zouden hebben. Hij belde zijn muzikale maatje, componiste Carla Bley, op en zei: "Laten we over de tragedie waar deze regering de wereld in stort een elpee maken."

Het resultaat was een langspeelplaat van het Liberation Music Orchestra (LMO) met dezelfde titel, die begin jaren zeventig een van de sterkste jazz statements ooit was. Het LMO bestond voor een groot deel uit muzikanten die zelf ook bands leidden, kostte een hoop geld en was om die redenen moeilijk bij elkaar te houden. Maar in de afgelopen vijfendertig jaar keerde het meerdere malen terug: toen in 1982 Ronald Reagan El Salvador liet binnenvallen nam het LMO *Ballad of the Fallen* op; ten tijde van George Bush Sr. speelde het op het Montreal jazz festival een stormachtige versie van 'We Shall Overcome' en liet het *Dreamkeeper* op het vinyl persen.

Recentelijk, op 2 augustus 2004, speelde het LMO tijdens het Edinburgh festival – de eerste keer in meer dan twintig jaar dat Haden en Bley weer samen optraden. Haden was al tijden kwaad over wat hij ziet als diefstal door de Republikeinen van de verkiezingen van vier jaar geleden. De situatie in Irak heeft zijn boosheid tot kookpunt gebracht.

Haden heeft altijd geloofd in "een Amerika van de dromen van Martin Luther King Jr., en van de idealen van het vrijheidsbeeld". Hij is een bebrilde, mild gestemde man van in de zestig, met een chronische bronchitis die zijn tournee bemoeilijkt. Haden straalt daadkracht uit en is het niet eens met de suggestie dat muziek uiteindelijk toch alleen maar muziek is: "Ik zou na al die jaren dit niet gedaan hebben als ik niet het idee had dat we er iets mee zouden kunnen veranderen. Voor mensen die kritisch zijn over de regering in de Verenigde Staten is het de afgelopen jaren erg moeilijk geworden om hun gevoelens daarover te uiten. Na een optreden van het Liberation Music Orchestra komen mensen vaak naar ons toe om ons te vertellen dat onze muziek hen sterkt om te zeggen wat ze werkelijk voelen."

Haden is gezien zijn afkomst en artisticiteit geen aanhanger van de Republikeinse politiek. Zijn vaders vrienden vochten met de Abraham Lincoln Brigade mee in de Spaanse burgeroorlog, en als contrabassist bij Ornette Coleman droeg Haden bij aan de revolutie in de jazz. De bombardementen in Cambodja lieten deze twee invloeden bij elkaar komen. Aan de hand van een verzameling socialistische en anarchistische liedjes uit de Spaanse burgeroorlog van zijn vader, maakte hij in 1969 samen met Bley arrangementen voor een jazz orkest. De plaat *Liberation Music Orchestra* die hier uit voortvloeide, bevatte een suite bestaande uit anarchistische liedjes, die door de kundige trompettist Don Cherry en door de warme tonen

van de Argentijnse tenorsaxofonist Gato Barbieri tot leven werden gebracht. Haden droeg zelf met een krachtige contrabasmelodie bij aan het broeierige 'Song for Che'. Op de omslag staan de bandleden voor een stenen muur, onder een spandoek staand recht in de camera kijkend. De elpee werd wereldwijd goed ontvangen en is vele malen onderscheiden.
De huidige bezetting kent veel jonge gezichten, maar Haden zegt dat de band ondanks alle verschillende bezettingen tijdloos is. Wat de muziek betreft: de politiek mag tot het LMO hebben geleid, Haden is te veel een jazz improvisator om een repertoire samen te stellen bestaande uit louter marsliederen of vuisten-in-de-lucht-muziek. Op *The Montreal Tapes* uit 1989 speelt het orkest een meer dan een half uur durende versie van 'We Shall Overcome', niet als een gezellig stuk waarbij de armen ingehaakt kunnen worden, maar als een steeds vrijer wordende blues. Een groep van gerenommeerde improvisatoren als saxofonist Joe Lovano en trombonist Ray Anderson spelen elkaar naar een spontane, extatische verbroedering.
Haden: "Hoewel de muziek nu anders is, blijft de reden voor het bestaan van het LMO hetzelfde. Toentertijd was het Nixon, nu is het George W. Bush. Wat zij doen is niet veranderd. En daarom is wat wij doen ook hetzelfde gebleven."

*Dit artikel van John Fordham verscheen op 2 augustus 2004 in *The Guardian* [UK]. Vertaling en bewerking door P'tje Lanser.

HELDEN EN CRITICI
vervolg van pag. 52

leesvoer. Waarom zou je een groot deel van de bij elkaar 695 pagina's besteden aan die vermaledijde platenindustrie, terwijl haar doel niet anders is dan menig andere kapitalistische bedrijfstak, namelijk zo veel mogelijk winst maken, met zo laag mogelijke kosten? Dat de kostenlast aanvankelijk de, veelal zwarte, jazzmusici betrof, komt doordat begin vorige eeuw jazz dé populaire muziekstroming was. Muzikanten uit het hedendaagse populaire genre worden nog steeds als citroenen uitgeknepen, daarin is weinig veranderd. In het interview droeg overigens Coltrane zélf oplossingen aan. Zo vond hij het spelen in jazzclubs niet langer zinvol: "Het heeft geen enkele zin man, want midden in een bassolo van Jimmy Garrison laat iemand een glas vallen of gaat om geld vragen." Coltrane verwelkomde dan ook pogingen van muzikanten samen te werken om hun problemen op te lossen, bijvoorbeeld door de oprichting van de Jazz Composers Guild.

Misschien is dat wel het grootste manco aan Kofsky's analyse, dat het nauwelijks een woord wijdt aan 'wat te doen?' Want veel hedendaagse, ook Nederlandse, jazz wordt uitgegeven op kleine labels of in eigen beheer. Vandaar waarschijnlijk ook dat zo weinig mensen ooit van mijn drumheld gehoord zullen hebben.

* Rudie Kagie, *De verboden saxofoon*, De Prom 2000 - Frank Kofsky, *Black music, white business*, Pathfinder 1998 - Frank Kofsky, *John Coltrane and the jazz revolution of the 1960s*, Pathfinder 1998.

BLADSPIEGEL 15

Pok. Pok. Pok. Pok, pok, pok. Pok. Ik hoor pijlen op van alles gericht worden, maar waar gaan ze naar toe?
Ai, dat zijn pijlen die het liberalisme raken. In *Filosofie Magazine* (postbus 256, 1110 AG Diemen, www.filosofiemagazine.nl)13/5 wordt daarbij de hulp ingeroepen van de individualistische anarchist Max Stirner: "Politiek liberalen [zijn] ervan overtuigd (...) dat individuen alleen tot hun recht komen in een staat. Mensen worden geacht hun individualiteit op te geven voor het 'burger zijn' in de staat. Daarmee wordt 'de burger' (iets dat je alleen kunt zijn binnen een staat) in het politiek liberalisme waardevoller dan het individu (iets dat je sowieso bent). Het politiek liberalisme is dus een spook, zegt Max Stirner. (...) Juist de liberalen en haar aanhangers hebben voordeel bij de staat die haar bezit beschermde en zorgde voor een relatief stabiele economische situatie. (...) Beter is het egoïsme na te streven in plaats van vrijheid: alleen dan kun je werkelijk vrij worden (...). De egoïst moet zich van een gedachte kunnen losmaken, niet verstarren in een vaststaand idee. Stirner wil niet de slaaf zijn van zijn gedachten maar macht over ze hebben, ze beheersen in plaats van zich door hen te laten beheersen. (...) Ook nu nog proberen liberalen te offeren aan spoken om een stabiele maatschappij te houden of te krijgen, (...) bijvoorbeeld 'de economie'. (...) Onder meer het milieu en een gedeelte van de sociale zekerheid worden op bijna dogmatische wijze opgeofferd ten gunste van een almachtig gemaakte economische machine. (...) Max Stirner liet op overtuigende wijze zien dat liberalen niet de vrijheid en het algemeen belang nastreefden (...) en dat er rond hun ideologie op zijn minst een zweem van hypocrisie hing."
Heden ten dage flirten liberalen zelfs met het anarchisme! Het *NRC Handelsblad* van 4 september schrijft over de kwestie van het afvallige VVD-kamerlid Wilders: "Van Aartsen noemt het debat over leiderschap bij voorkeur 'Binnenhofs geneuzel'. En op zijn weblog schamperde Zalm dat binnen zijn 'liberaal anarchistische' club er altijd weer mensen zijn die menen dat er wel een leider moet worden aangewezen." Die dekselse VVD'ers toch! Zouden ze weet hebben gehad van het tiendaagse Anarchisme Festival (www.anarchismefestival.nl), dat van 29 april tot en met 8 mei in Wageningen gehouden werd? Naast vele films waren er lezingen, ook over Paul Feyerabend. In de programmakrant van het festival las ik daarover: "Feyerabends benadering neigt echter naar een tirannie van het relativisme met 'anything goes' als dogma!" Dat klinkt mij als muziek in de oren! En dáárover gesproken, in een interview met *Trouw* op 7 februari zegt de Boy Edgar (dé jazzprijs van Nederland) prijswinnaar Tobias Delius: "Wat mij in Mexico het meest heeft geraakt is dat overal waar je komt muziek klinkt, in de metro, op de markt (...) een heerlijk anarchistisch kabaal."

Terugkerend thema in Bladspiegel is of anarchisten er goed aan doen *niet* te stemmen? In *Buiten de Orde* (postbus 9220, 5000 HE Tilburg, vrijebond@zonnet.nl) 2004/2 laat scheidend redactielid Egbert Wever ook hierover zijn hart spreken: "Bladen zijn naar mijn idee (...) minder belangrijk dan bijvoorbeeld op feestjes discussiëren. Persoonlijk contact en discussie is de enige manier om mensen actief te krijgen of uit hun eigen positie te krijgen. (...) Wat mij betreft hebben de mensen in het parlement onterecht de macht. Maar zolang dat nog zo is, moet je zorgen dat de macht zo progressief mogelijk is. (...) Ik heb wel begrip voor mensen die niet gaan stemmen. Maar je blokkeert eigenblijk de verkeerde lui. Stemmen kost niets. En het argument dat het een legitimering is van het huidige systeem vind ik een beetje onzin. Dan moet je ook geen belasting betalen. (...)." In deze *Buiten de Orde* staan verder een paar artikelen over weggeefwinkels. In Hamburg hanteert men de regel: "Per bezoek mag iedereen maximaal drie nuttige

dingen meenemen. De bezoekers kunnen door deze begrenzing in de hoeveelheid overleggen wat ze werkelijk nodig hebben." Maar in Utrecht doen ze dat bewust niet zo: "Je gaat dan immers weer grenzen stellen en dat is nou net niet wat je wilt.(...) De weggeefwinkel heeft (...) een politieke achtergrond. Je kunt op die manier dus nieuwe mensen in aanraking laten komen met linkse ideeën. (...) Voor anderen is de weggeefwinkel wel een plek om tot rust te komen, bijvoorbeeld voor daklozen, oudere mensen of mensen die gewoon aandacht nodig hebben."

Pffft, daar gaat weer een pijl! En wel in *Ravage* (van Ostadestraat 233n, 1073 TN Amsterdam, www.antenna.nl/ravage) #9, in het artikel 'Totaalstrijd of ondergeschoven zusje': "Maar waarom is het nog steeds geen vanzelfsprekendheid dat de anarchist van vandaag ook veganist is? Waarom zijn dierenrechtenactivisten de outsiders van de actiewereld? (...) Is de onderdrukking van dieren dan ondergeschikt aan de onderdrukking van de mens?" In #10 wordt vervolgens flink op deze strekking geschoten, maar in mijn ogen was dat mis!

Van 'mis' naar 'mild' is vervolgens geen grote stap meer. Opmerkelijk mild was namelijk oud AS-redacteur Anton Constandse in het artikel 'Eeuw der revoluties', dat in 1967 in *De Gids* verscheen en in *Trouw* op 7 augustus als Historisch Document 5 afgedrukt werd: "Daaraan is het succes te danken geweest van de communisten van Joegoslavië, Albanië, China, Vietnam, die allen begonnen zijn met bewondering voor het Russische experiment. (...) Op de revoluties der toekomst zal het Russische experiment van invloed blijven, voor hoeveel wijzigingen en verbeteringen dit dan ook vatbaar is. (...) Maar Rusland had nimmer democratie gekend en wat betekent vrijheid, als bevrediging der allereerste behoeften (aan werk, voedsel, technologische ontwikkeling) de meest dringende eis is?" Maar het is toch geen vraag van óf óf?

In Bladspiegel 14 richtte ik mijn pijlen op anarchisten die beweren dat het er feitelijk niet toe doet wie er regeert. Het kan er zeker wel toe doen, lees het *NRC* van 10 september. "De Spaanse regering gaat voor het eerst sinds de invoering van de democratie werk maken van het opgraven van duizenden Republikeinse slachtoffers van executies die nog steeds in massagraven verspreid liggen over het land. (...) [D]e persoonlijke betrokkenheid van premier Zapatero [heeft] een rol gespeeld bij het besluit. Een grootvader van de premier werd als legerkapitein en linkse intellectueel in 1939 gefusilleerd door aanhangers van Franco. (...) Ook zullen de talrijke symbolen uit de dictatuur die nog steeds op de openbare weg en in kerken aanwezig zijn, verwijderd worden."

Zou een baljuw van andere gezindte het leven van Anneke Janszdochter Uyt Den Briel hebben gespaard? 'Schoppen tegen het gezag' is een tentoonstelling die tot 31 mei 2005 te zien is in het Schielandshuis in Rotterdam (www.hmr.rotterdam.nl), en besproken wordt in het *NRC* van 17 september: "Op maandag 23 januari 1539 werd de wederdoopster Anneke Janszdochter Uyt Den Briel op last van de baljuw aan handen en voeten gebonden in de Rotterdamse Schie geworpen. De wederdopers werden gevreesd vanwege hun revolutionaire en anarchistische ideeën en praktijken. Op weg naar de terechtstelling vertrouwde zij de zuigeling die zij bij zich had toe aan een omstander."

De *Anarchistische Groep Amsterdam* (AGA, postbus 16521, 1001 RA Amsterdam, http://squat.net/aga) plaatste op internet het bericht 'Afro-Amerikaans koppel op de vlucht voor repressie'. Zij zijn in 1998 de VS ontvlucht en na 2000 niet meer welkom in buurland Canada: "Aisha Angela Taylor en Bankole Irungu werden geboren in Chicago, Illinois en groeiden op in de jaren '60-'70, op het hoogtepunt van de burgerrechtenbeweging in de VS. Beiden waren van in den beginne sterk betrokken bij de beweging voor de Zwarte bevrijding. Maar ook in de decennia daarna bleven zij politiek actief, activis-

me dat hen de constante bedreigingen en pesterijen van de FBI opleverde, en uiteindelijk leidde tot hun vlucht naar Canada en Europa. Aisha komt uit een bekende artistieke en politieke familie. Haar grootvader was lid van de communistische partij en tijdgenoot van de Afro-Amerikaanse schrijver Richard Wright, haar vader was een oorlogstegenstander, een nonkel toerde met Duke Ellington." De *Crime Jazz Foundation* organiseert op 7 november in De Burcht in Leiden en op 21 november in Rotterdam een optreden van Aisha. Ze is namelijk ook jazz- muzikante.
P'tje Lanser

BOEKBESPREKINGEN

OVER BAKOENIN, THOREAU, PFEMFERT, VAN DER LUBBE EN ANDEREN

Op de Pinksterlanddagen 2004 in Appelscha sprak Ron Blom over zijn samen met Theunis Stelling uitgevoerde onderzoek naar linkse soldatenorganisaties tijdens de mobilisatie van 1914-1918. Hun ruim 1.100 pagina's tellende proefschrift verscheen onlangs bij Aspekt, Soesterberg. In het komende Elfde Jaarboek Anarchisme zal De AS ruime aandacht besteden aan deze publicatie en dan met name aan het daarin beschreven aandeel van anarchisten in het Nederlandse soldatenverzet. Maar dit proefschrift is vanzelfsprekend niet de enige publicatie over anarchisme en anarchisten die het afgelopen half jaar verscheen.

Zo geeft Lutz Schulenberg van Edition Nautilus in Hamburg al meer dan 22 jaar het libertaire tijdschrift voor politiek, literatuur en kunst *Die Aktion* uit. Dit kwartaalblad lijkt qua uitvoering op De AS en ook inhoudelijk zijn er overeenkomsten. Niettemin doet Die Aktion allereerst denken aan het gelijknamige blad dat van 1911 tot en met 1932 in Berlijn verscheen en dat evenals Erich Muhsams *Kain* en *Fanal* door vele linkse kunstenaars en intellectuelen gelezen werd. Hoewel het huidige blad – terecht - geen pogingen doet om voorbije tijden te laten herleven, moet toch zeker aandacht gevraagd worden voor de afgelopen zomer verschenen aflevering 209, die geheel gewijd is aan de man wiens leven decennialang draaide om Die Aktion: oprichter, uitgever en redacteur Franz Pfemfert.

Net op tijd wisten Franz en zijn uit Rusland afkomstige vrouw Anja Ramm te ontkomen aan een SA-commando. Ze vestigden zich in Parijs en vervolgens in Mexico waar ze zich in het leven wisten te houden als fotograaf. Pfemfert was een te onafhankelijke geest om zich langdurig te binden aan organisaties en afgebakende ideologieën, zijn opvatting van anarchisme raakte in de jaren na de Duitse revolutie van november 1918 verweven met het radencommunisme van Otto Rühle en anderen (zie de *De AS* 145, pag. 58-59) dat toen korte tijd populair was onder linkse radicalen. Overigens was Pfemfert ook in Nederland niet onbekend: met name in het anarchistische blad *Alarm* (1922-1926) van Anton Constandse is de invloed van Die Aktion aanwijsbaar.

Een andere publicatie van over de grenzen die gesignaleerd moet worden, is het laatste (jaar-)bulletin van de CIRA, het in Zwitserland gevestigde anarchistisch documentatiecentrum, met waarschijnlijk de grootste bibliotheek ter wereld op dat terrein. Het onlangs verschenen nummer 60 is geheel gewijd aan het onderwerp 'anarchisten en het witte doek' en geeft een door Marianne Enckel en Eric Jarry samengesteld overzicht van wat er in de vorige eeuw van Korea tot Noorwegen en van Italië tot de Verenigde Staten over anarchisme en anarchisten op film is gezet. Het gaat om documentaires (bijvoorbeeld een bezetting door anarchisten in Montevideo, Uruguay in 1928) tot interviews met bekende en minder bekende libertairen. Daarnaast ook een cultureel overzicht (speelfilms, toneelstukken, muzikale optredens en dergelijke).

Al vele jaren is voormalig AS-redacteur Cees Bronsveld onderzoeker op het gebied van migratievraagstukken. In een klein, prettig

leesbaar boekje gaat hij in op de berichten over AMA's (Alleenstaande Minderjarige Asielzoekers) die geronseld zouden worden voor de prostitutie. Zonder iets af te doen aan de ernst van het verschijnsel stelt hij dat er zeker geen sprake kan zijn van een misstand op grote schaal. Hij vraagt zich zelfs af of de aandacht voor jeugdprostitutie in de media niet de kenmerken van een 'hype' vertoont, te vergelijken met de opschudding in het begin van de 20ste eeuw over de handel in blanke slavinnen. Terecht merkt Bronsveld in dat verband overigens op dat de overheid niet de indruk wekt deze vorm van mensenhandel effectief te willen bestrijden.

Wie Thoreau (1817-1862) zegt denkt aan Walden, het verslag over de paar jaar dat deze Amerikaanse intellectueel vrijwillig koos voor een simpel leven in de bossen. Minder bekend is dat zijn opmerkelijke betoog over burgerlijke ongehoorzaamheid uit 1849 een bron van inspiratie was voor vermaarde geweldlozen als Tolstoj, Gandhi en Martin Luther King. Zijn geschrift is nu voorzien van een inleiding door vertaler Dick Gevers in het Nederlands verschenen. Thoreau was een typisch Amerikaanse libertair die zich in zijn kritiek op de staat onder meer baseerde op de Onafhankelijkheidsverklaring van 1776. Hij weigerde kerkbelasting te betalen en ook om de slavernij en de imperialistische oorlog in Texas te steunen. De aanleiding tot Thoreau's ethisch gefundeerd betoog tegen de etatistische arrogantie was zijn weigering om personele belasting te betalen, waardoor hij een nacht in de cel belandde. Het verhaal gaat dat zijn vriend Emerson hem opzocht met de vraag:"Waarom zit je hier?". Waarop Thoreau antwoordde met de wedervraag: "En waarom zit jij hier niet?".

Een andere uitgave van Iris is een nieuwe Nederlandse vertaling van het meest bekende geschrift van Bakoenin: *God en de Staat.* (De laatste editie dateert van 1978 en was een uitgave van AS-redacteur Bas Moreel). Zoals bekend is het manuscript nooit door Bakoenin gepubliceerd; het was het tweede deel van zijn verhandeling over Het Knoetogermaanse rijk en de sociale revolutie. Na Bakoenins dood werd er een gedeelte van uitgegeven door zijn vrienden Reclus en Cafiero onder de titel God en de Staat. Er bestaan overigens verscheidene versies van. Zo is in de (uitgebreide) eerste Nederlandse uitgave (in 1920 door Gerhard Rijnders) onder meer het veelgebruikte citaat "Ik ben niet werkelijk vrij voordat allen die me omringen eveneens vrij zijn" te vinden. In God en de Staat legt Bakoenin een antropologisch, psychologisch en filosofisch fundament onder zijn opvattingen over anarchie. Aanbevolen dus!

Goed nieuws is er ook van de Kelderuitgeverij. Zo verscheen er een nieuwe editie van het bijna 30 jaar terug verschenen standaardwerk van de historicus Jacques Giele over het arbeiderszelfbeheer tijdens de Spaanse burgeroorlog, waarover meer in het volgende nummer. En na de heruitgave van het befaamde *Roodboek* over Rinus van der Lubbe en de Rijksdagbrand is er nu een *Dossier Marinus van der Lubbe 1933/34.* In deze zeer verzorgde uitgave zijn brochures (onder meer brieven van Rinus) pamfletten (onder meer van de Alarmist Piet Kooijman, zie *De AS* 142) en artikelen uit de anarchistische, antimilitaristische, anarchosyndicalistische en radencommunistische pers van die dagen (met auteurs als Arthur Lehning, Bart de Ligt, Wim Jong en Anton Pannekoek) bijeengebracht. Een deel van de anarchisten en radencommunisten verwelkomde zijn actie, het in brand steken van de Rijksdag, bedoeld als protest tegen het kapitalisme in het algemeen en tegen de nazi's in het bijzonder. Een ander deel verwierp zijn als contraproductief beschouwde daad. De meeste stukken in deze welkome bundel hebben met elkaar gemeen dat ze zich fel keren tegen de machinaties van de partijcommunisten en Sovjet-Rusland die Rinus van der Lubbe afschilderden als een homofiel naziknechtje. (HR)

Die Aktion, Zeitschrift fur Politik, Literatur, Kunst; Heft 209 - Ende August 2004; Edition Nautilus, Alte Holstenstrasse 22, 21031 Hamburg, Duitsland; 112 pag.; 8 euro. (Meer info: www.edition-nautilus.de.)

Bulletin du CIRA 60, Les anarchistes a l'écran; printemps 2004; Centre International de Recherches sur l'Anarchisme, Avenu de Beaumont 24, CH-1012 Lausanne, Suisse; 48 pag. (Info: http://www.anarca-bolo.ch/cira/)
Cees Bronsveld, Tussen mythe en misdaad: jonge vluchtelingen in de prostitutie?; Edmund Husserl-Stichting, Groenhoven 757, 1103 LX Amsterdam ZO, 2004; 44 pag.; 12,50 euro plus 1,75 euro porto. (Info: www.husserl.nl)
Michail Bakoenin, God en de Staat; Uitgeverij Iris, Pres. Brandstraat 208, 1091 WX Amsterdam, 2004; 123 pag.; 12,50 euro. (Info: http:// members.ams.chello.nl/t.gevers)
Henry David Thoreau, Burgerlijke ongehoorzaamheid is een plicht; Uitgeverij Iris, Amsterdam 2004; 60 pag.; 4,54 euro.
Jacques Giele, Arbeiderszelfbestuur in Spanje 1936-1939; Kelderuitgeverij, Utrecht; 267 pag.; 22,50 euro (Meer info: http://surf.to/nogpasgiste ren)
Dossier Marinus van der Lubbe 1933/34; Kelderuitgeverij 2004. Utrecht; 219 pag.; 20 euro.

SOLIDARITEIT IN ANONIMITEIT

De Onafhankelijke Socialistische Partij (OSP) is een kleine links-socialistische partij geweest die slechts drie jaar bestaan heeft. Enkele bekende namen van leden: de schrijver-politicus Sal Santen, de uitgever Geert van Oorschot, de publicist Jacques de Kadt, de neerlandicus Garmt Stuiveling, de componist Marius Flothuis en de chroniqueur van de Indische belletrie Rob Nieuwenhuys. In 1932 had de OSP zich losgescheurd van de Sociaal Democratische Arbeiders Partij (SDAP). Gemakkelijk was die scheiding niet gegaan. De meeste leden hebben het als traumatisch ervaren. Floor Wibaut, de latere wethouder van Amsterdam en partijbestuurder van de SDAP, hield op het partijcongres nog een emotioneel betoog om scheuring te voorkomen. De bekende tekenaar Jan Rot was erbij: "Die sprak zijn oude strijdmakker (Franc van der Goes, DdW) aan - die lui waren jaren met elkaar opgetrokken- en: Franc, Franc, doe dat niet, want je zult in het kleinste groepje belanden en elk contact met de arbeidersbeweging zul je verliezen, doe het niet. () Op een gegeven moment barst Albarda in lachen uit. En wat is nou het geval? Die Wibaut was een wat sloffe man wat zijn kleding betreft en verdomme zeg, toen staat hij helemaal in zijn onderbroek- was zijn broekband gebroken, was zijn broek afgestroopt. En hij, kalm, neemt zo die broek weer op en houdt hem zo vast en gaat verder."

Maar de scheuring was onvermijdelijk. OSP-lid Bram Peper legde het zo uit: "Niet omdat wij links-socialisten waren, nee, omdat de SDAP steeds rechtser werd. Dus als je op zuiver socialistisch standpunt blijft staan, kom je in de partij vanzelf links te staan." De SDAP deed ideologisch steeds meer water in de wijn, was verzand in parlementarisme. Regeringspluche was nu het beoogde (eind)doel met de daarbij behorende knievallen voor de politiek-autoritaire confessionele politieke elite die in de jaren dertig in de opvolgende regeringen domineerde. De gemiddelde leeftijd van de OSP-leden was vrij laag. De meeste OSP-ers waren jong, radicaal, idealistisch en opstandig. Ze kwamen in verzet tegen de politiek van de 'ouderen' in de SDAP en waren niet tot compromissen bereid. De OSP bruiste van energie en ludieke ideeën. De partij deed in haar korte bestaan veel van zich horen. In zekere zin zijn de OSP-ers dan ook de provo's van hun tijd. Overtredingen leidden nogal eens tot aanhoudingen en veroordelingen. Dan konden OSP-ers rekenen op partijlid mr Stien de Ruyter-de Zeeuw die ze gratis verdedigde. Een OSP-er die op een muur de tekst gekalkt had 'Soldaten, arbeiders staakt' wist eens op slimme wijze aan veroordeling te ontkomen. Op het moment dat hij met de laatste letter van de tekst bezig was werd hij aangehouden. Tijdens het proces dat daarop volgde verdedigde hij zich met de woorden "dat hij nog niet klaar was geweest". De volledige tekst had moeten luiden: 'Soldaten, arbeiders staakt het vloeken!' Hij werd vrijgesproken. De OSP sloeg niet aan bij het grote publiek. Bij de Tweede Kamerverkiezingen in 1933

werd geen zetel behaald. Dat was mede oorzaak dat veel leden het voor gezien hielden. In 1935 fuseerde de partij met de Revolutionair Socialistische Partij (RSP) van Henk Sneevliet tot Revolutionair Socialistische Arbeiders Partij (RSAP). Een politiek conflict leidde al snel tot een verdere scheuring. Veel OSP-ers verlieten de RSAP (of werden geroyeerd) en stichtten de Bond van Revolutionair Socialisten (BRS), door Sneevliet smalend de Bond van Rustende Schutters genoemd.

In tien jaar tijd heeft Bart de Cort met noeste vlijt door middel van interviews (oral history) en archiefonderzoek 250 biografieën van OSP-ers samengesteld. Hij beperkte zich niet tot de jaren dat de OSP bestaan heeft maar volgde, voor zover hij dat kon achterhalen, hun levensloop tot na de oorlog. Het ging hem vooral om het levensverhaal van de gewone leden. Bij oral-history wordt gebruik gemaakt van de herinneringen van de geïnterviewden om het historisch proces zo goed mogelijk te reconstrueren. Zo goed mogelijk, want herinneringen kunnen vals zijn. Die kunnen gemakkelijk gekleurd worden door eigen opvattingen en de emotionele beleving daarvan. De Cort signaleert in de weergegeven interviews politieke opvattingen en tegenstellingen maar laat die verder voor wat ze zijn. In de inleiding van zijn boek stelt hij met nadruk dat hij "niet wil verklaren maar verhalen". *Solidariteit in anonimiteit* is bewust geen (politiek) wetenschappelijk werk, maar wel wetenschappelijk in de zin dat de inhoud verifieerbaar is. Hij heeft ook geen kwantitatief onderzoek verricht, alleen tendenzen waargenomen en willen weergeven. Dat geeft de grenzen van dit boek aan. Naast een aangenaam leesboek, zo is De Cort van mening, moest het een "voor iedereen toegankelijk verhaal worden over onbaatzuchtige solidariteit." Het boek staat vol treffende sfeertekeningen en anecdotes.
De parallelle lijnen die hij in de 250 egodocumenten op het spoor kwam, vormen de ruggengraat voor het boek. Dat bestaat daardoor uit een bonte mengeling aan onderwerpen. Het boek is onderverdeeld in drie delen. In het eerste deel tot aan de Tweede Wereldoorlog wordt onder andere aandacht besteed aan de partij, de organisatie en de geografische spreiding van de leden. Ook komen de vakbonden, levensbeschouwing en cultuur, armoede en werkloosheid aan bod. Verder wordt stilgestaan bij de jeugdbeweging, samenwerking met andere politieke partijen in eenheidsfronten als het Comité anti fascisme en oorlog (het Antifo), steun aan vluchtelingen uit Duitsland (emigranten), de Spaanse Burgeroorlog, het Jordaanoproer en de knokploeg van de OSP, de Socialistische Arbeiderswéer (SAW). Het tweede deel van het boek beslaat de oorlogsjaren. Daarbij steunt De Cort mede op het uitgebreide onderzoek dat hij al eerder deed voor zijn in 1998 verschenen boek over de verzetsgroep Gerretsen waarin OSP-ers in bewust gewilde anonimiteit hun werk deden. Hij volgt OSP-ers tijdens de oorlog en belicht tegelijk ook de RSAP- en de OSP/BRS-kant van het verzet. Ook de radencommunisten en de illegale bladen komen aan bod. In het derde deel, de periode na de oorlog, gaat hij nader in op OSP-ers die na de oorlog onder andere bij de Politieke Opsporingsdienst werkten en in dienst waren van *Het Parool* en *Het Vrije Volk*. Ook in diverse politieke partijen en organisaties als het NIVON, de NVSH, het COC en het Humanistisch Verbond komen we OSP-ers tegen. De vraag dringt zich op: hoe komt het toch dat OSP-ers, ook al bestond de OSP allang niet meer, elkaar in die diverse organisatie steeds weer wisten te vinden? Bart de Cort heeft daar de volgende verklaring voor: OSP-ers moeten in zo'n hechte 'familiesfeer' met elkaar zijn 'opgegroeid' dat ze wisten dat ze elkaar konden vertrouwen. Daarnaast zal zeker hebben meegespeeld: wat kan ik met mijn overtuiging en sociaal gevoel voor anderen betekenen.
Solidariteit in anonimiteit is één grote uitstalkast van OSP-cultuur. In die zin sluit het boek aan bij een 'nieuwe' vorm van politieke

geschiedschrijving waarbij de aandacht vooral gericht is op vorm en stijl. We komen niet alleen van alles te weten over partijcultuur met zijn gewoonten en rituelen, maar ook over propaganda (het kalken bijvoorbeeld), onderlinge ruzies, relationele problemen, seks en kleding. Mede door de grote hoeveelheid foto's en de vlotte vertelstijl blijft het een plezier door het boek te bladeren, het te lezen en te herlezen. (DdW)

Bart de Cort, Solidariteit in anonimiteit. De geschiedenis van de leden van de Onafhankelijke Socialistische Partij (1932-1935). Een documentaire; Papieren Tijger, Breda 2004; 288 pag.; 21 euro.

DE DAGERAAD EN HET VRIJE DENKEN IN NEDERLAND 1855-1898

Anarchisten en vrijdenkers die belangstelling hebben voor de vroege geschiedenis van de vereniging zijn op de hoogte van het feit dat *De Dageraad* voortkwam uit de dissidente vrijmetselaarsloge 'Post Nubila Lux' en vanaf 1856 actief is. Daarmee houdt de kennis rond de wortels van het Nederlandse vrijdenken ook gelijk weer op. Wat is een dissidente vrijmetselaarsloge, wie zaten daarin, waarom richtten zij De Dageraad op? Op deze vragen wordt een antwoord gegeven in het boek *Gidsen en Genieën* waarop Jan. G.A. ten Bokkel eind vorig jaar promoveerde.

Het boek begint met een tijdsbeeld van de periode rond 1850, waarbij de schrijver de rol van Spinoza uiteenzet en aangeeft welke ontwikkelingen er in het denken plaatsvonden. Het deïsme, het positivisme en het modernisme komen ruim aan bod. Een apart hoofdstuk wordt gewijd aan de radicale bijbelkritiek van mensen als Strauss en Feuerbach.

Vervolgens gaat de schrijver uitvoerig in op de situatie rond de vrijmetselarij in die periode en legt deze, ook voor niet-leden van de broederschap, overzichtelijk uit. Het beeld dat hij oproept is van een vrijmetselarij die eigenlijk weinig functie heeft, conservatief en bekrompen, onder leiding van de Grootmeester, prins Frederik, broer van Willem II meer gericht op festiviteiten dan op het doen van ondogmatisch onderzoek. Hij laat ons kennis maken met Mozes Salomon Polak, die sterke onvrede had met de werkwijze van de vrijmetselarij zoals hij die aantrof en daarom een eigen loge begon, de al eerder vermelde Post Nubila Lux. Het Grootoosten, het overkoepelend orgaan van de Nederlandse vrijmetselaarsloges, bleek geen enkele behoefte te hebben om deze, blijkbaar verdachte, loge te accepteren. Geboeid kunnen we de eindeloze pogingen van Polak en de later in vrijdenkerskringen bekend geworden Günst volgen om die acceptatie wel te verkrijgen.

Onverwacht in deze geschiedenis is nog dat Polak een spiritist blijkt te zijn geweest, die van materialisme en monisme niets moest hebben. De activiteiten van Post Nubila Lux bleken een grote aantrekkingskracht uit te oefenen op een radicaal denkend deel van de natie, die het juist heel goed vonden dat er geen officiële erkenning van de in hun ogen verkalkte vrijmetselarij kwam. Zij werkten met de nieuwe ideeën, hetgeen de aanstoot gaf tot het vormen van een redactie voor het tijdschrift De Dageraad. Wellicht onvermijdelijk, maar toch wat treurig stemmend is het gegeven dat Polak zelf de ontwikkelingen niet meer wilde meemaken en, nadat hij zich al verre had gehouden van de oprichting van De Dageraad, in 1863 de loge maar weer verliet omdat niemand het met de door hem voorgestane koers eens was. Voor de overgeblevenen was dit aanleiding om de Opperbouwmeester van het Heelal maar gelijk uit de statuten te gooien.

Een voor vrijdenkers niet onbekend lid van Post Nubila Lux was Junghuhn, die een boekwerk geschreven had getiteld *Licht- en Schaduwbeelden uit de Binnenlanden van Java.* Vanwege de bedenkelijke inhoud was het hem moeilijk een drukker voor dit werk te vinden, reden waarom hij zich tot de al eerder gemelde Günst wendde. Anderen in de loge meenden dat de tijd rijp was om een tijdschrift en een vereniging te gaan beginnen om het door Junghuhn voorgestane

deïsme verder vorm te geven en uit te werken. Zo kwamen de vereniging en het tijdschrift tot stand waarvan de opvolgers nog steeds bestaan.
Vervolgens gaat de schrijver in op de verschillende richtingenstrijden die de vereniging kenmerkten. D'Ablaing van Giessenburg, aanvankelijk nog deïst, raakte meer en meer de atheïstische overtuiging toegedaan, en andere radicale leden met hem. De waarschijnlijkheid van de bijbel, de onsterfelijke ziel, de wilsvrijheid, alle christelijke items gingen na verloop van tijd overboord en werden vervangen door radicaal-humanistische standpunten.
Niet alleen de richtingenstrijd wordt door de schrijver helder in beeld gebracht, ook het onderlinge gekrakeel over geld, macht en invloed komt aan bod en leert ons dat ook de vrijdenkers niets menselijks vreemd was. De leden die de socialistische overtuiging waren toegedaan wensten eigenlijk dat de Dageraad zich in zijn geheel tot die gedachte zou bekeren, hetgeen tot allerlei uittredingen zou leiden.
Behalve d'Ablaing van Giessenburg wordt ook een andere vrijmetselaar vrijdenkervoorman, Huisman, bij de lezer geïntroduceerd. Deze had meer belangstelling voor het atheïsme dan voor de sociale kwestie, hetgeen voor diegenen die daar omgekeerd over dachten reden was *De Humaniteit* op te richten. Met de dood van Huisman in 1873 komt er een einde aan de invloed van de vrijmetselarij op De Dageraad. Voortaan trekken beiden gescheiden op, hetgeen ertoe leidt dat een verbaasde vrijdenker op internet ontdekt dat Post Nubila Lux nog steeds bestaat.
Moleschott, Büchner en Darwin zijn de nieuwe autoriteiten van de jonge vrijdenkersbeweging. Materialisme en atheïsme zijn in de plaats gekomen van vage deïstische en agnostische filosofieën en dat heeft gevolgen voor het verdere ontwikkelen van het vrije denken. Multatuli brengt de vrijdenkers ertoe zich te gaan bekommeren om het lot van anderen, aanvankelijk de uitgebuite Javaan, later de weinig minder uitgebuite Nederlandse werkman. De sociale kwestie slaat toe en Domela Nieuwenhuis wordt een van de gangmakers daarin. Leden van de Dageraad zijn te vinden bij de oprichting van de Nederlandse sectie van de Eerste Internationale. Aan het slot van het boek is de tijd van A.H. Gerhard aangebroken, die van 1883 tot 1948 een stempel op de georganiseerde vrijdenkerij in dit land heeft gedrukt. Tevens komt J.G. ten Bokkel ter sprake, grootvader van de schrijver. (AvW)

Jan G.A. ten Bokkel, Gidsen en Genieën. De Dageraad en het vrije denken in Nederland 1855-1898; Uitgeverij Fama, Mezenlaan 56, 6951 HN Dieren; 255 pag.; 22,50 euro.

AUTISME

Op de terugweg van de 4de Alternatieve Boekenbeurs, op 13 maart 2004 gehouden te Gent, had ik zeeën van tijd om in de trein het boek over Christopher Boone, vijftien jaar oud, te lezen. Hij is de hoofdpersoon in *Het wonderbaarlijke voorval met de hond in de nacht* van de onlangs met de Zilveren Zoen bekroonde Britse kinderboekenschrijver Mark Haddon. In dit door Christopher vertelde verhaal speurt hij naar degene die een hond uit de straat gedood heeft. Daarbij belandt hij ook in de grote stad Londen, wat een heuse nachtmerrie wordt. Niet omdat hem van alles overkomt, maar omdat de hoeveelheid informatie die, vooral in de vorm van reclame, op hem afkomt, hem letterlijk verlamt. Christopher is namelijk autistisch, hij kan zintuiglijke informatie niet uitfilteren.
Daarom zoekt hij in de wereld om hem heen koortsachtig naar eenduidigheid, die er meestal niet is. Daarom doet hij ook niet altijd wat hem wordt gezegd. "En dat komt omdat het meestal verwarrend en niet te snappen is wat mensen zeggen dat je moet doen. Mensen zeggen vaak 'Stil zijn', maar ze zeggen er niet bij hoe lang je stil moet zijn." Ook met beeldspraak kan hij niet over weg, omdat hij uitdrukkingen als 'hij sprong uit zijn vel' letterlijk neemt. Als de meubels in de woonkamer van zijn ouderlijk huis een andere plek hebben gekregen wordt hij dui-

zelig en misselijk, en de enige remedie daartegen is om met mathematische precisie alles weer terug te zetten. De kleuren bruin en geel benauwen Christopher, en drie gele auto's op een dag zien betekent dat het voor hem een slechte dag gaat worden. Vijf rode auto's houden daarentegen een super goede dag in. Rood geeft hem een rustig gevoel geeft, evenals wiskunde. Bijvoorbeeld door in zijn hoofd vierkantsvergelijkingen op te lossen of 2 zo ver mogelijk te verdubbelen, zijn record staat op 2 tot de macht 45.
Toen ik na een reis van drieënhalf uur dit boek, dat op een overtuigende wijze het leven van een autist schetst, dichtsloeg en de trein uitstapte, realiseerde ik me dat ik weer eens een heerlijk niet-politiek boek gelezen had, maar tegelijkertijd probeerde ik de wereld waar te nemen zoals Christopher. Om gek van te worden, dus dat heb ik maar niet lang volgehouden.

Over heerlijke niet-politieke boeken gesproken, ook het nieuwste boek van Guus Kuijer *Het boek van alle dingen* is er zo één. Of toch misschien wel niet... Het boek gaat over de negenjarige Thomas Klopper, die een streng gelovige en bijzonder onaangename vader heeft. Met regelmaat van de klok worden hij en zijn moeder afgeranseld. Dan fantaseert Thomas hele gesprekken met Jezus, die hem op een dag toevertrouwt: "Ik heb het ook niet zo gemakkelijk gehad met Mijn vader hoor! (...) Ik moest aan het kruis geslagen worden, of Ik wilde of niet." Wat een benauwende omgeving om in op te groeien! "De zondag is de enige dag die je als een handkar voor je uit moet duwen", schreef Thomas in *Het boek van alle dingen*. "De andere dagen rollen vanzelf de brug af."
Maar in die benauwdheid komen langzaam aan scheurtjes. Een buurvrouw, die door kinderen in de straat voor heks wordt uitgemaakt, leent Thomas 'wereldse' boeken, en vraagt hem op een keer ook of hij weet waarmee geluk begint. Zij vindt: "Met niet meer bang zijn." Zus Margot rebelleert op haar manier, veelal subtiel, maar staat uiteindelijk letterlijk op tegen vaders tirannie, mét een vleesmes. "Handen thuis", snauwde Margot. "Ik heb er genoeg van. (...) 'Godverdomme', zei ze. De vloek was nog erger dan het mes. Het sneed door de ziel."
Het wordt nog 'erger'. Op een avond neemt een horde vrouwen bezit van de huiskamer – "Wij zijn de beste plaag. Wij vrouwen en kinderen. Daar kan geen farao tegen op" - en er wordt lol getrapt en 'heidense negermuziek' van Louis Armstrong gedraaid. "De trompet zong en giechelde als een huppelende engel." Deze vrouwen, Thomas' moeder, zus Margot, tante Pie, de buurvrouw, en anderen drijven de beklemming definitief uit het huis, zij breken de autoriteit van de vader, die verschrompelt tot een zielig hoopje en beseft dat het nooit meer zal zijn als vroeger.
Het boek van alle dingen is zo mooi trefzeker geschreven, er staat geen woord teveel in. Alleen daarom al is het een geweldig boek. Maar dat is het ook vanwege de optimistische boodschap, dat als je het heft in eigen hand neemt de boel er een stukje beter op kán worden. In Kuijers boeken zijn degenen die dat doen bijna altijd eigenzinnige meisjes/vrouwen. Zo ook bijvoorbeeld in *Ik ben Polleke, hoor!*, waarvoor hij in 2003 de Woutertje Pieterse prijs ontving.
Die prijs ging dit jaar naar *Superguppie* van Edward van de Vendel, die in grappige, originele gedichten de belevingswereld van kinderen weet te schetsen. "Mijn schoenen hebben allebei/een grote hongermond./Dat lijkt me niet gezond./Dus geef ik ze te eten:/mijn voeten,/moet je weten./Hebben ze dan ook nog dorst?/Ga ik lekker zweten." (PL)
Het wonderbaarlijke voorval met de hond in de nacht, Mark Haddon; 287 pag.; Contact/De Fontein 2003; 12,50 euro; ISBN 90 254 1674 0.
Het boek van alle dingen, Guus Kuijer; 103 pag.; Querido 2004; 11,50 euro; ISBN 90 451 0065 7.
Superguppie, Edward van de Vendel; 64 pag.; Querido 2003; 9,95 euro; ISBN 90 451 0042 8.

Beste lezer(es)

* Méér nog dan op het nummer over Erich Mühsam (*De AS* 143) kregen wij veel positieve reacties en bestellingen op het nummer over Ivan Illich (*De AS* 146). Vanzelfsprekend is de redactie daar blij mee. Niettemin kan dit tijdschrift niet blijven bestaan zonder donaties. We doen dan ook weer een beroep op uw financiële solidariteit. Zeker omdat we de abonnementsprijs in de afgelopen vier jaar slechts één keer met een euro verhoogd hebben. Stort uw bijdrage op giro 4460315 van De AS in Moerkapelle met de vermelding 'Steunfonds De AS'. Alvast zeer bedankt!
* Na dit nummer over jazz ontvangt u dit jaar geen aflevering van dit tijdschrift meer. In februari 2005 verschijnt een dubbelnummer dat de laatste aflevering van jaargang 32 en de eerste van jaargang 33 combineert. Dit dubbelnummer 148/149 zal bestaan uit het *Elfde Jaarboek Anarchisme* en het themanummer 'Opgesloten'.
* We wijzen nog eens met nadruk op onze Aanbiedingen van afgeprijsde boeken en brochures van andere uitgeverijen (zie het overzicht elders in dit infokatern). Uiteraard gelden deze aanbiedingen slechts zolang de voorraad strekt.
* Alle afleveringen van *De AS* (deels originele uitgaven, deels herdrukt) zijn tegen gereduceerde prijzen leverbaar. De nummers zijn afzonderlijk te bestellen (zie elders in dit infokatern) maar zijn nog goedkoper als gebruik wordt gemaakt van een of meer van onderstaande aanbiedingen.
AANBIEDING 1: dit pakket inclusief verzendkosten omvat alle tot nog toe verschenen nummers (origineel dan wel herdruk) plus het in 1994 apart verschenen Eerste Jaarboek Anarchisme alsmede de onmisbare Bibliografie van 26 jaargangen van *De AS* voor 95 euro.
AANBIEDING 2: voor 36 euro (inclusief verzendkosten) sturen we alle nog leverbare originele nummers van *De AS* (zie het overzicht elders in dit infokatern).
AANBIEDING 3: met uitzondering van het Eerste Jaarboek Anarchisme en de Bibliografie sturen we alle boeken en brochures die *De AS* inmiddels heeft uitgebracht (zie het overzicht van de Uitgaven De AS elders in dit infokatern) inclusief verzendkosten toe voor 42 euro.
AANBIEDING 4: alle uitgaven zoals genoemd in aanbieding 3 plus het Eerste Jaarboek Anarchisme en de Bibliografie inclusief verzendkosten voor slechts 49 euro.
Vanzelfsprekend gelden alle aanbiedingen zolang de voorraad strekt. Bestellen via postbanknummer 4460315 van De AS, postbus 43, 2750 AA Moerkapelle met vermelding van de gewenste aanbieding(en).

Redactie en administratie *De AS*

LOSSE EXEMPLAREN

Zolang de voorraad strekt zijn tegen gereduceerde prijs losse exemplaren verkrijgbaar van een groot aantal eerder verschenen *afleveringen* van De AS. Men kan deze nummers bestellen door storting/overmaking van 2 euro per exemplaar (inclusief verzendkosten) op postgiro 4460315 van De AS, postbus 43, 2750 AA Moerkapelle. In verband met de verzendkosten moet voor tenminste 6 euro besteld worden!

Leverbaar zijn de volgende afleveringen: nr. 38 (Bedrog van het kapitaal), nr. 41 (Gezondheidszorg), nr. 42/43 (Proudhon), nr. 44/45 (Onkruit & Antimilitarisme), nr. 46 (USA), nr. 47 (Geweld), nr. 55/56 (Politieke vorming), nr. 59/60 (Anarchistische perspectieven), nr. 61 (Marx), nr. 64 (De crisis), nr. 65 (Nationalisme & bevrijdingsbewegingen), nr. 66 (Een libertaire staat?), nr. 67 (Arbeidsethos), nr. 68 (Anarchisme & utopie), nr. 69 (Nieuwe sociale bewegingen), nr. 70 (Clara Wichmann), nr. 71 (Staatskunst of straatcultuur), nr. 72 (Eigendom), nr. 73 (Technologie), nr. 74 (Spanje 1936-1986), nr. 75 (Macht), nr. 77 (De verwording van rechts), nr. 78 (Max Stirner), nr. 79 (Musica Anarchica), nr. 80 (Berlijn), nr. 81 (Onderdak), nr. 82 (Tegenethiek), nr. 84 (Oost-Europa), nr. 86 (Literatuur), nr. 87 (Domela Nieuwenhuis), nr. 88 (De staat van de ecologie), nr. 89 (Onder anarchisten), nr. 90 (De verlokking van rechts), nr. 91 (Murray Bookchin), nr. 92 (Menselijke natuur en anarchisme), nr. 93 (Stad, straat, federatie), nr. 94 (Het labyrint van de vrijheid), nr. 95 (Christen-anarchisme), nr. 96 (Buitenstaanders over anarchisme), nr. 97 (Israël), nr. 98 (Transport), nr. 99 (Sarajevo), nr. 100 (Beeldvorming), nr. 101 (Media), nr. 102 (Nederland immigratieland), nr. 103 (William Godwin), nr. 104/105 (België), nr. 106 (Economie), nr. 107 (Politiek), nr. 111 (Voorheen Sovjetunie), nr. 113 (Gustav Landauer), nr. 114 (Poëzie als ordeverstoring), nr. 115 (Latijns Amerika), nr. 117 (Domela als internationale figuur), nr. 118 (Italië), nr. 121 (Leren), nr. 124 (Dieren), nr. 125 (Disciplinering), nr. 128 (Armoede), nr. 129 (Frankrijk), nr. 132 (Afrika), nr. 133 (Techn@), nr. 136 (Tolerantie), nr. 137 (Globaal), nr. 140 (Dood), nr. 141 (Boeken), nr. 142 (Tiende Jaarboek Anarchisme), nr. 143 (Erich Mühsam), nr. 144 (De staat van de staat), nr. 145 (Atalanta), nr. 146 (Ivan Illich).

Sommige originele afleveringen, met name dubbelnummers, kosten 4 euro per stuk. Het betreft: nr. 109/110 (De bevrijding van het anarchisme), nr. 112 (Tweede Jaarboek Anarchisme), nr. 116 (Derde Jaarboek Anarchisme), nr. 119/120 (Vierde Jaarboek Anarchisme), nr. 122/123 (Vijfde Jaarboek Anarchisme), nr. 126/127 (Zesde Jaarboek Anarchisme/Anarchisme in Nederland), nr. 130/131 (Zevende Jaarboek Anarchisme/Landbouw), nr. 134/135 (Achtste Jaarboek Anarchisme/Guy Debord en het situationisme), nr. 138/139 (Negende Jaarboek Anarchisme/De verloedering van het landschap).

Alle inmiddels *uitverkochte afleveringen* van De AS zijn overigens *herdrukt*. Deze kosten zonder uitzondering 2 euro per exemplaar. Het gaat om de volgende afleveringen: nr. 1 (Syndicalisme), nr. 2 (Marxismekritiek), nr. 3 (Anarchisme vandaag), nr. 4 (Vrouwenbevrijding), nr. 5 (Zelfbeheer), nr. 6 (Registratie), nr. 7 (Energie), nr. 8 (Anarchisme & parlement), nr. 9/10 (Onderwijs, opvoeding, misvorming), nr. 11 (De vakbeweging in de krisis), nr. 12 (De Grote Depressie), nr. 13 (Terrorisme), nr. 14 (Godsdienst), nr. 15/16 (Fascisme), nr. 17 (Misdaad en straf, met teksten van Clara Wichmann), nr. 18 (Arthur Lehning), nr. 19 (Antimilitarisme), nr. 20 (Monarchie en Oranje), nr. 21/22 (Bakoenin), nr. 23 (Duitsland), nr. 24 (Anarchisme), nr. 25 (Organisatie), nr. 26 (Kiezen of delen), nr. 27 (Bouwen & wonen), nr. 28 (Kropotkin), nr. 29/30 (Veiligheid), nr. 31 (Milieu & macht), nr. 32 (Ontwikkelingshulp?), nr. 33/34 (Sexualiteit), nr. 35 (Anarchisten en de staat), nr. 36 (Europa), nr. 37 (Anarchisme en wetenschap), nr. 39/40 (Anton Constandse en het anarchisme), nr. 48 (Kunst & Anarchie), nr. 49 (Stembiljet of sociale aktie), nr. 50/51/52 (Anarchisme over de grenzen), nr. 53 (De Staat van verzorging), nr. 54 (Schijnanarchisme), nr. 57 (Tolstoj), nr. 58 (Coöperaties en collectieven), nr. 62 (Bart de Ligt), nr. 63 (Anarchie & avantgarde), nr. 76 (De sociocratie van Kees Boeke), nr. 83 (Provo), nr. 85 (Anarcha-feminisme), nr. 108 (Wim van Dooren – filosoof, humanist, anarchist). Ook voor deze herdrukte afleveringen geldt dat in verband met de verzendkosten voor tenminste 6 euro besteld moet worden.

UITGAVEN DE AS

De AS brengt naast het tijdschrift een serie reprints van (oudere) anarchistische pamfletten en brochures. In deze reprint-reeks van (soms curieuze) geschriften zijn verschenen:

- Anton Constandse, *Anarchisme*; een uit 1930 daterende, 14 p. omvattende beschouwing die bij Constandse's eigen uitgeverij de Albatros verscheen (001);
- R. Tamminga, *Theorie en praktijk van het nemen*; een begin deze eeuw door de schrijver in eigen beheer uitgegeven brochure van 16 p., waarin het neem- en eetrecht wordt verdedigd (002);
- Henk Eikeboom, *De anarchist en het huwelijk*; een 24 p. tellende, in 1921 bij Libertas (de drukkerij van Rijnders' Vrije Socialist) verschenen betoog van Henk Eikeboom dat veel stof deed opwaaien. Clara Wichmann sabelde Eikebooms pleidooi voor 'Stirneriaanse lustbeleving' fijntjes neer (003);

- Anton Constandse, *Heinrich Heine als dichter en denker*; een uit 1928 daterende, 48 p. tellende brochure van Constandse, opgenomen in de bundel *Groote Persoonlijkheden*, een uitgave van Orion (1928) die sindsdien nooit herdrukt is (004);
- J. Bedeaux en K.A. Fraanje, *Rhapsoden, zangen in modern gewaad*; een bundel die in 1951 verscheen bij Het Rode Boek te Rotterdam. Met een inleiding van B. Damme. 64 p. (bestelnummer: 005);
- Simon Radius, *Proudhon over kerk en samenleving*; een in 1981 bij de Vrije Gedachte verschenen essay. 42 p. (bestelnummer: 006);
- Piet Kooijman, *Heden, verleden en toekomst in zakformaat*; een reprint van de in 1935 voor het eerst verschenen brochure over de voorhoedefunctie van de gedeklasseerden ('neem en eet'), aangevuld met een herdruk van het artikel *De vooruitzichten der arbeidersbeweging* uit datzelfde jaar en een biografische schets van Piet Kooijman door Hans Ramaer. 48 p. (bestelnr.: 007);
- *Spanje 1936-1966*. Een 47 p. tellende geïllustreerde special van het anarchistisch tijdschrift De Vrije (juli 1966) met een interview met een oud-Spanjestrijder en verder bijdragen van o.a. Rudolf de Jong, Jose Peirats, Hem Day en Victor Garcia (bestelnr.: 008).

Deze reprints kan men franco per post ontvangen door storting/overmaking op postgirorekening 4460315 van De AS in Moerkapelle met vermelding van bestelnummer(s). De prijs bedraagt 3 euro per exemplaar. Let op: de bestelnummers 001, 002 en 003 zijn uitsluitend verkrijgbaar in één pakket, waarvoor de standaardprijs van 3 euro geldt. Ook voor deze serie geldt dat voor tenminste 6 euro besteld moet worden.

Behalve de reprint-reeks levert De AS diverse andere eigen uitgaven, zowel herdrukken als originele uitgaven. Deze boeken en brochures zijn te bestellen door storting/overmaking op postgirorekening 4460315 van De AS te Moerkapelle. De prijzen zijn inclusief verzendkosten.

Bibliografie De AS, jaargangen 1972-1998; 105 p.; 6,90 euro.

Paul Eltzbacher, *Anarchisme*; herdruk in paperback van de Nederlandse vertaling uit 1903; 293 p.; 13,90 euro.

Eerste Jaarboek Anarchisme; in 1994 verschenen als aparte uitgave; 151 p.; 5,90 euro.

Hans Ramaer, *Het onbegrepen anarchisme*. Tekst van een lezing opgenomen in de bundel 'De Ideologieën' (Studium Generale, Utrecht 1994); 12 p.; 1,25 euro.

Hans Ramaer, *Het individualisme van Anton Constandse*. Tekst van de achtste Anton Constandselezing (1994) voor De Vrije Gedachte in brochurevorm; 22 p.; 1,90 euro.

Anton Constandse, *De zelfvernietiging van het protestantisme*, een oorspronkelijk in 1926 verschenen kritische beschouwing van de godsdienst; herdruk in paperback; VIII + 120 pag.; 6,90 euro.

Anton Constandse, *De ellende der religie*; herdruk brochure uit 1923; 20 p.; 1,25 euro.

Anton Constandse, *God is het kwaad*; herdruk brochure uit 1924; 31 p.; 1,90 euro.

Anton Constandse, *Kan er een God zijn?*; herdruk brochure uit 1927; 16 p.; 1,25 euro.

Anton Constandse, *Godsdienst is opium voor het volk*; herdruk brochure uit 1929; 15 p.; 1,25 euro.

Anton Constandse, *Nederland, God en Oranje*; herdruk van brochure uit 1932; 15 p.; 1,25 euro.

Jos van Veen, *De carrière der zeven Oranjes in de Nederlandsche gewesten 1544-1795*; oorspronkelijk in 1929 (?) door Gerhard Rijnders (Bibliotheek voor Ontspanning en Ontwikkeling te Zandvoort) uitgegeven kritische geschiedschrijving; herdruk in paperback; 190 p.; 9,50 euro.

AANBIEDINGEN

De AS presenteert diverse afgeprijsde boeken en brochures. Van sommige titels is slechts een gering aantal exemplaren voorradig, dus gelden deze aanbiedingen zo lang de voorraad strekt. De prijzen zijn inclusief verzendkosten. Bestellen via overmaken van uw betaling(en) met vermelding van titel(s) op giro 4460315 van De AS in Moerkapelle. Het betreft:

* Thom Holterman, *Recht en politieke organisatie. Een onderzoek naar convergentie in opvattingen omtrent recht en politieke organisatie bij sommige anarchisten en sommige rechtsgeleerden*; Tjeenk Willink, Zwolle 1986; 310 pag.; 14,90 euro.
* Thom Holterman en Henc van Maarseveen (ed.), *Law in anarchism*; Erasmus University, Rotterdam 1980; 177 pag.; 7,50 euro. (Een selectie van bijdragen aan het in 1979 gehouden internationale seminar anarchism & law met onder meer artikelen over Spooner, Proudhon en Kropotkin)
* Ton Geurtsen, *De fabel van het linkse ongelijk*, met libertaire teksten van Rosa Luxemburg, Anton Pannekoek, Henriëtte Roland Holst en Arthur Lehning; Rode Emma, Amsterdam 1990; 111 pag.; 7,50 euro.
* Arthur Lehning, *Lenin en de revolutie. Marxisme en anarchisme in de Russische revolutie*; Rode Emma, Amsterdam 1994; 151 pag.; 10,90 euro. Deze uitgave is een uitgebreide en geïllustreerde editie van de in 1972 bij Van Gennep verschenen Nederlandse vertaling van de oorspronkelijke Duitse artikelenserie, getiteld 'Radendemocratie of staatscommunisme'.

NIEUWE UITGAVEN JAN BÖRGER-BIBLIOTHEEK F I L O S O F I E
^^^

Jan Börger:
Het spookt in de Sint Jan! De filosofische betekenis van het offer en de levenskunst.
1997, ISBN 90-76033-01-3 356 p. € 18,00

Wim de Lobel:
Spiritueel anarchisme en de orde van de zelfbeteugeling. Het universele principe - Arche anarchos estin.
Bundel, 1999, ISBN 90-76033-04-8 geïll. 112 p. € 7,00

Hans de Heer:
Oer-informatie. Een confrontatie van de moderne natuurkunde met de filosofie van Jan Börger.
1998, ISBN 90-76033-03 50 p. € 4,50
Geest van Stof. De Mnemocratische Evolutie van het bewustzijnsproces.
2000, ISBN 90-76033-06-4 93 p. € 7,00
Het Ik. Splijtzwam van de Geest.
2002, ISBN 90-76033-14-5 56 p. € 4,50
(Werd voorgedragen voor de Socrates Wisselbeker 2002)

Ida Lamers-Versteeg:
Kosmotheoros, en het onbegrensd begrensde. Geschiedenis van het denken.
Doctoraal-scriptie (1989 bewerkt).
2002, ISBN 90-76033-15-3 geïll. 196 p. € 11,50

Peter Dembski:
Het anarchistische principe. Anarchos - Aanvangsloos. 2003. geïll. 16 p. € 1,50
Met notenapparaat
(Uit het Duits vertaald door Ida Lamers-Versteeg)
Duitstalige uitgave 2004. geïll. 15 p. € 1,50

Michiel Wielema:
Ketters en verlichters. De invloed van het spinozisme en wolffianisme op de verlichting in gereformeerd Nederland.
Academisch proefschrift (1999) Ringband A-4
2000, ISBN 90-76033-05-6 geïll. 196 p. € 18,00

Tevens leverbaar - Siebe Thissen:
De spinozisten. Wijsgerige beweging in Nederland.
Academisch proefschrift
2000 ISBN 90-12-08705-8 geïll. 334 p. € 18,00

Bestellingen:
Door storting op postgiro 77 0 36
Jan Börger-Bibliotheek Postbus 43, 2750 AA MOERKAPELLE.
Ook te bestellen via onze website:http://www.ibizweb.nl/borger
E-mail: wimdelobel@planet.nl
(Vanwege portokosten minimaal voor € 6,00 bestellen)

Prijs van dit nummer *5,50 euro*